ML
196
.G89x
vol. 1

Sammlung Göschen

# Musikgeschichte
## seit Beginn des 19. Jahrhunderts

Von

Dr. Karl Grunsky

I.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

# Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen

Jede Nummer in eleg. Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig

Zweck und Ziel der „Sammlung Göschen" ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leichtverständliche und übersichtliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben; in engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und unter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Ein ausführliches Verzeichnis der bisher erschienenen Nummern befindet sich am Schluß dieses Bändchens

# Bibliothek zur Musik

**aus der Sammlung Göschen.**

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden **80 Pfennig.**

---

**Allgemeine Musiklehre** von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

---

**Musikalische Akustik** von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der [illegible] Mit 35 Abbildungen. Nr. 91

---

[illegible]r. 120.

---

[illegible]tephan
[illegible]9, 150.

---

[illegible]ihrung

---

[illegible]erselben

---

[illegible] Chem-

---

**Musikästhetik** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

---

**Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik** von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. 2 Bände. Nr. 121, 347.

---

**Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

---

**Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. 2 Bände. Nr. 164, 165.

---

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

**Vom 1. Januar 1913 ab beträgt der Preis der Sammlung Göschen 90 Pf. für den Band**

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

# Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen

Jede Nummer in

G. J. Göschen'sc

Zweck und Ziel der
zeldarstellunger
übersichtliche Einfü
Wissenschaft und Te
auf streng wissenscha
rücksichtigung des ne
arbeitet, soll jedes Bandchen zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Ein ausführliches Verzeichnis der bisher erschienenen Nummern befindet sich am Schluß dieses Bändchens

# Bibliothek zur Musik

**aus der Sammlung Göschen.**

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden **80 Pfennig.**

---

**Allgemeine Musiklehre** von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

---

**Musikalische Akustik** von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

---

**Harmonielehre** von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

---

**Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)** von Stephan Krehl in Leipzig. Mit viel. Notenbeispiel. 2 Bde. Nr. 149, 150.

---

**Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung** von Stephan Krehl. Nr. 390.

---

**Fuge.** Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 418.

---

**Instrumentenlehre** von Musikdirektor Franz Mayerhoff in Chemnitz. I: Text. II: Notenbeispiele. Nr. 437, 438.

---

**Musikästhetik** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

---

**Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik** von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. 2 Bände. Nr. 121, 347.

---

**Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

---

**Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. 2 Bände. Nr. 164, 165.

---

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

ML
196
.G89X
Vol. 1

Sammlung Göschen

# Musikgeschichte

## seit Beginn des 19. Jahrhunderts

Von

**Dr. Karl Grunsky**

I

Zweite, umgearbeitete Auflage

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1908

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

---

*Οὐκοῦν μουσικήν γε πᾶσάν φαμεν εἰκαστικήν τε εἶναι καὶ μιμητικήν; — Οὔτως οὐδὲ μουσικοὶ πρότερον ἐσόμεθα, πρὶν ἂν τὰ τῆς σωφροσύνης εἴδη καὶ ἐλευθεριότητος καὶ μεγαλοπρεπείας γνωρίζωμεν.*

Behaupten wir nicht, daß alle Musik eine nachbildende und darstellende Kunst sei? — Wir werden also keine Musiker sein, ehe wir die Vorbilder der Besonnenheit, des Edelsinns, der Hochherzigkeit erkennen.

Platon, Gesetze II, 10; Staat III, 12.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

# Inhalt.


Seite

I. Einleitung.

1. Die Schaffenden . . . . . 5
2. Die Empfangenden . . . . . 7

II. Das Erbe vom 18. Jahrhundert.

3. Weltlicher Charakter der Musik von 1750—1800 . . . . . 10
4. Klavier und Sonate . . . . . 13
5. Kammermusik; Sinfonie . . . . . 17
6. Die Oper . . . . . 19
7. Chormusik und Lied . . . . . 23

III. Beethoven.

8. Überragende Größe Beethovens . . . . . 26
9. Der äußere Lebensgang . . . . . 29
10. Der Charakter Beethovens . . . . . 32
11. Die Sinfonien 1—8; Ouvertüren . . . . . 34
12. Kammer- und Klaviermusik . . . . . 38
13. Fidelio; Werke für Gesang . . . . . 42
14. Die letzten Werke . . . . . 45
15. Beethovens musikalische Mittel . . . . . 48

IV. Schubert.

16. Das Romantische in der Musik . . . . . 50
17. Der Schöpfer des Liedes . . . . . 53
18. Schuberts Instrumental- und Chormusik . . . . . 57
19. Mit- und Nachwelt . . . . . 60

V. Weber.

20. Der Freischütz . . . . . 63
21. Die andern Werke . . . . . 65

VI. Französische und italienische Oper.

22. Allgemeines . . . . . 69
23. Die Pariser Komische Oper . . . . . 71
24. Die Große Oper . . . . . 74
25. Die Italiener . . . . . 77

VII. Berlioz.

26. Einflüsse und Einsamkeit . . . . . 80
27. Sinfonien und Ouvertüren . . . . . 83
28. Chorwerke und Opern . . . . . 86
29. Berlioz' Eigenart . . . . . 90

Seite

VIII. Chopin.

30. Das Klavierstück . . . . . 93
31. Tänze . . . . . 96

IX. Die Zeit Schumanns und Mendelssohns.

32. Schumann . . . . . 99
33. Mendelssohn . . . . . 103
34. Von Loewe bis Franz . . . . . 106
35. Die Oper zwischen Weber und Wagner . . . . . 110
36. Gemeinsames in der Musik zwischen 1830 und 1850 . . . . 113
37. Grundzüge des damaligen Musiklebens . . . . . 117

Namenverzeichnis . . . . . 122

# Literatur.

Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. II. 1887.

Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 1887 (3. Aufl. 1898), 1888, 1890.

Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 7. Aufl. von Kienzl herausgegeben. 1888.

M. Graf, Deutsche Musik im 19. Jahrhundert. 1898.

Merian, Illustrierte Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert. 1900/02.

Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901.

H. Köstlin, Geschichte der Musik im Umriß. 5. Aufl. 1903.

Kothe, Abriß der Musikgeschichte. Illustriert. 7. Aufl. von F. G. Jansen. 1904.

Reimann, Berühmte Musiker. Illustrierte Monographiensammlung.

Mehr oder weniger ausführliche Literatur-Angaben auch zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts enthält Riemanns neuestes Werk: Grundriß der Musikwissenschaft. 1908.

# I. Einleitung.

## 1. Die Schaffenden.

Die Musik ist, wie jede Kunst, ein Geschenk, das die schaffenden Künstler der Mit- und Nachwelt bescheren. Weil Gebende und Empfangende an dem allgemeinen Geschehen der Musik beteiligt sind, scheidet sich jede Musikgeschichte in zweierlei Gebiete, die zusammen erst das Reich der Tonkunst ausmachen: auf der einen Seite stehen die Schaffenden mit ihren Werken, ihren Persönlichkeiten und Schicksalen, auf der anderen Seite die Empfangenden, die ein bestimmtes Verhältnis zum Geschaffenen einnehmen, indem sie es ablehnen oder in sich wirken lassen. Zu dieser zweiten Art gehört auch der, welcher Musikgeschichte darstellt. Seine erste Aufgabe muß also darin bestehen, sich der schönsten und bedeutendsten Geschenke bewußt zu werden, die er von Schaffenden erhalten hat. Am besten ist es, aufrichtig zu gestehen, was auf das eigene Leben am tiefsten gewirkt habe. Sollte man sich in der Würdigung der Tondichter von fremdem Geschmack bestimmen lassen, so hätte man zwar auf den eigenen verzichtet, jedoch keineswegs etwas Zuverlässigeres gewonnen; denn andere können ebensogut irren oder im Unrecht sein. Und doch darf man hoffen, daß sich ein gewisser Kreis von Empfangenden gemeinsam und einhellig der gleichen Gaben erfreue, da ja das seelische Leben und Erleben der Menschen in vielem übereinstimmt und schon die Tatsache des Gebens und Nehmens die Kluft zwischen Mensch und Mensch überbrückt. So kann man zum Beispiel beobachten, daß viele zustimmen, wenn man Beethoven und

Wagner in den Vordergrund einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts rückt. Sie sind die beiden überragenden Persönlichkeiten. Den anderen Großen soll aber Rang und Platz darum nicht ängstlich, schulmeisterlich angewiesen werden; aus dem Verhältnis zu Beethoven und Wagner wird sich von selbst ein Maßstab für den Wert ihrer Lebensarbeit ergeben. Man darf nicht vergessen, daß auch kleinere Meister in den herrlichen Kranz der Tonkunst ihre Blumen unterflochten haben. Wie in einer Sinfonie fürs Ganze auch die Nebenstimme etwas bedeutet, so erlangt die Musik ihr mannigfaltiges Aussehen erst aus den mancherlei Beiträgen vieler Schaffender. Oder, wenn man die heutige musikalische Sprache als Ergebnis eines Ringens auffaßt, kann man sagen, daß erst die zusammenwirkende Arbeit vieler Künstler und vieler Geschlechter den jetzt geltenden Sprachschatz errungen habe.

Jedenfalls bereichert das Aufmerken auf das, was von einzelnen zusammengetragen ist, unser Denken und Empfinden ungleich mehr als die politische Geschichte. Denn was in ihr gewechselt und umgeformt wird, daran weben alle Menschen, so daß der Anteil einzelner schwer zu bestimmen ist. Die Geschichte einer Kunst aber ist von vornherein auf die Arbeit ausgezeichneter Geister gestellt, die sich lernend eines gegebenen Stoffes bemächtigt haben, um ihn nach dem Maße eigener Kraft weiterbildend zu vermehren. Hier bieten sich Leistungen dar, deren Kette alles Geschehen verbindet, oder deren Steine sich zum stolzen Bau türmen. Die Verhältnisse der Völker und Staaten erringen nach mühsamen Kämpfen oft nur das Gleichgewicht äußeren Daseins; Macht wider Macht streitend, bringt nur Vergängliches zustande, reißt Auferbautes ohne Erbarmen nieder.

Darin allerdings gleicht die Musikgeschichte der allgemeinen Geschichte, daß es in ihr ohne Kampf nicht abgeht; und zwar wird der Kampf selten ritterlich, allermeist mit gemeinen

Mitteln geführt. Die Empfangenden machen wider die Schaffenden ihre Rechte auch in der Form geltend, daß sie Elendes und Unwertes aufbauschen, während sie Echtes und Wertvolles in kleinherzigem Wahnsinn befehden. Gerade Beethoven und Wagner ist es lange Zeit verwehrt geblieben, gebührenden Einfluß auf das musikalische Geschehen zu nehmen. Wenn es den Großen auf anderen Gebieten fast nie besser ergangen ist, so stellt sich das als ein Trost heraus, der selber des Trostes bedarf. Schopenhauer hat eine tragische Literaturgeschichte gewünscht, worin jener endlose Kampf vor die Augen träte, den das Gute und Erhabene aller Zeiten und Länder gegen das jedesmal herrschende Verkehrte und Schlechte zu bestehen hatte. Am wenigsten darf die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts an dem Märtyrertum der großen Meister vorübergehen. Das Erhebende und Stärkende liegt zuletzt darin, daß es Künstler gegeben hat, welche sittliche Kraft genug besaßen, ihren Weg, umgeben von Spott und Bosheit, fortzusetzen. In diesem Sinne meint Platon, daß wir in der Musik die Vorbilder der Besonnenheit, des Edelsinns, der Hochherzigkeit suchen mögen.

Gegenstand der Musikgeschichte ist also in erster Linie der Schaffende. Es gilt, ihn gleichsam beim Schaffen zu belauschen, die Verbindung zwischen den Meisterwerken in die Hand zu bekommen, das musikalische Werden nachzuerleben, auch die Eindrücke aufzuspüren, welche der Tonkunst von anderen Lebens- und Geistesgebieten geworden sind. Immer aber wird im Persönlichen, im Künstler selbst der Knotenpunkt der Geschichte zu suchen sein.

## 2. Die Empfangenden.

Wäre die Musikgeschichte in der glücklichen Lage, sich nur mit den Meistern beschäftigen zu dürfen, so könnte sie sich darauf beschränken, nachzuweisen, wie sich gerade das Mar-

tyrium der Größten mit der Zeit in einen unwiderstehlichen Sieg und Triumph zu verkehren pflegt. Was Wert hat, ringt sich langsam, aber sicher zur Anerkennung durch, wie das Wasser sich Schluchten gräbt und seinen Weg findet. Oder, in einem anderen Bild gesehen, die Quellen echter Musik fließen unbekümmert darum, ob wir unsere Krüglein gleich unterstellen oder nicht; zuerst ist es vielleicht nur der einsame Wanderer, der es tut, dann kommen mehrere und viele Durstige.

Aber in der Zwischenzeit, bis etwas Wahres erkannt und anerkannt wird, gilt Mittelmäßiges, Unwahres, Nachgeahmtes, und es ist noch nie beobachtet worden, daß sich der Geschmack der Menge ändert, so viele Meisterwerke auch da sind, und so laut von Zeit zu Zeit den Schöpfern zugejubelt wird. Die Musikgeschichte hat sich auch mit dem zu befassen, was man tatsächlich musiziert. Neben manchem Erfreulichen bietet sich hier doch viel mehr Unerfreuliches dar. Die musikalischen Zustände sind eben, weil sie dem Fluß des Werdens entgegenstehen, das, was ihn zum Stocken bringt. Das Unterrichts-, Konzert- und Theaterwesen hat im 19. Jahrhundert, was äußerliche Ausdehnung betrifft, einen vielgepriesenen Aufschwung genommen. Allein die Oberflächlichkeit der großen Menge verhindert auf diesen wichtigen Gebieten den edlen Sinn und das feine Maß. Im Grunde ist es doch nur ein Großbetrieb und ein Großtun, was wir erzielt haben. Keineswegs entgegengewirkt, vielmehr entsprochen hat dieser Entwicklung der Dinge die Presse, die mit dem gesamten geistigen Leben auch das musikalische zu beherrschen sucht. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts an, da sie ihre Schwingen entfaltete, ist sie bedenklich regelmäßig dem Unbedeutenden zugeflogen. Sie pflegt abzuwarten, bis das Bedeutende auf anderem Wege Kraft und Gültigkeit genug hinter sich bekommt, um belobt und beglaubigt zu werden.

Die Zeitschriften als Fachpresse konnten sich zwar nicht so hartnäckig wie die Tagespresse dem Echten verschließen; aber auch sie kranken am Zwang, die Masse bedienen und im wesentlichen immer von dem sprechen zu müssen, was die Leute in ihr Gespräch nehmen, also jederzeit von etwas anderem, Neuem.

Ein Hauptschaden ist nämlich in der Musik die Sucht oberflächlichen Wechsels, welche sich gar nicht genug tun kann; mehr vielleicht, als auf irgend einem anderen Gebiet, herrscht hier die Mode. So anhänglich gewisse Kreise an das Alte, als wertvoll Erkannte sind, so ziellos schweifen die anderen umher und erniedrigen Musik zu einer Ware, die man abnützt und immer wieder erneuert. Gründlichkeit gilt da sofort als Einseitigkeit. Wenn jene Kreise, die am Überlieferten festhalten, zwar dem bedeutenden Neuen gegenüber versagen können, so sind sie doch für die Pflege der Musik wichtig und unentbehrlich. Eine Last aber und eine Gefahr zugleich ist die in der Mehrheit befindliche Masse, der es nur auf müheloſen Genuß ankommt, die zu keinem Tondichter und keinem Werk ein inneres Verhältnis anstrebt, sondern lediglich durch Abwechslung befriedigt sein will.

Die allgemeinen Zustände und Wandlungen, die durch solche Beweggründe veranlaßt werden, sind ebensogut wie die Meisterwerke in der Musikgeschichte enthalten; zumal die Musik Schaffende und Empfangende einander besonders nahe berühren läßt. Wie in der dramatischen Kunst, so ist in der Tonkunst der Schöpfer auf die Hilfe Ausführender angewiesen, um seine Gedanken zu verwirklichen. Eigentlich scheiden sich also die Empfangenden in solche, welche nachschaffend, ja mitschaffend wirken, und in solche, denen sich Schöpfer und Ausführende mitteilen. Die letzteren haben also die schöne Aufgabe, zwischen Werk und Menge zu vermitteln und die Brücken des Verständnisses herzustellen. Je mehr es nun Menschen

gibt, welche gute Musik ausführen, desto höher hebt sich der Stand der Empfangenden. Am innigsten verstehen einander Geber und Empfänger auf dem Felde des Volksgesanges. Ja vieles, was das Volk singt, erscheint ihm so klar, einfach und wie aus eigener Brust geflossen, daß es des Urhebers oft vergißt. Es freut sich der Gaben, wie man sich der Blumen freut, ohne erst zu fragen, wer sie gemacht habe. Die Dankbarkeit verschwindet hier ganz vor dem unmittelbaren, frohen Genuß. Im Volkslied, soweit es selbst edel und rein fließt, liegt daher ein Zauber, der mit der Kraft kunstvoller Gefüge wetteifert. Vorbildlich nahe vereint sich in ihm die Laune des Schaffenden mit der Lust des Ausführenden, der Wärme des zuletzt Empfangenden, so daß alles gleichsam dieselbe hohe Stufe erreicht.

Die vorgebrachten Leitgedanken zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts geben den Inhalt dessen, was zu berücksichtigen ist; im Verfolg des allgemeinen zeitlichen Geschehens läßt sich aber das einzelne nicht auf eine längere oder die ganze Strecke ohne den Zusammenhang herausheben. Sonst zerfiele die Darstellung in unverbundene Querschnitte.

## II. Das Erbe vom 18. Jahrhundert.

### 3. Weltlicher Charakter der Musik von 1750—1800.

Kaum eine andere Kunst hat die Fülle von Gattungen und Formen aufzuweisen, in der die Tonkunst prangt. Alle können aber nebeneinander in ein und demselben Zeitraum schwerlich Gedeihen finden. Die persönlichen Anlagen der einzelnen Tonsetzer werden bald vom Stande des Instrumentenbaus, bald von der zufälligen Art zeitgenössischer Musikpflege, am meisten aber vom Geist und Sinn der allgemeinen Umgebung in bestimmte Bahnen gelenkt. Messen werden zum Beispiel verfaßt, weil sie einen Gottesdienst zieren und weihen helfen.

Opern entstehen, wo man sie aufzuführen hoffen darf. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte durchaus nicht allen bisherigen Formen glückliche Fortentwicklung; einige verwelkten und verdorrten, andere öffneten dafür ihre Knospen und verhießen prachtvolle Blüten. Es liegt im Schaffen der Natur, daß ein und dasselbe Gebilde und so auch der Baum der Musik Absterbendes und Aufkeimendes nebeneinander vorzeigt. Die Stärke und Schönheit der Musik vor 1750 war vornehmlich durch die Herrschaft der Kirche hervorgebracht. Dagegen geriet die Musik der folgenden Jahrzehnte unter den Einfluß der sogenannten Aufklärung. Der Zug der Zeit ging auf eine weltliche Kunst. Es leuchtet wohl ein, daß mit der Freiheit von den Ansprüchen der Kirche, welcher längst nicht mehr, wie in frühesten Zeiten, die einzige Quelle musikalischen Segens entströmte, der Charakter der Musik sich ändern mußte; und zwar in gutem wie in schlimmem Sinn.

Weltlichkeit in der Tonkunst gab fürs erste keineswegs den Anlaß, aus dem sich der Künstler vertiefen konnte; sondern der Ernst religiöser Musik wurde als drückendes Joch empfunden und abgeschüttelt. Sebastian Bach, der 1750 starb, fand in den nächsten Jahrzehnten kein entscheidendes Verständnis, so oft auch das dichte Vergessen von dankbaren Blitzen der Erinnerung unterbrochen wurde. Die weltliche Heiterkeit der Kunst wußte mit einem Instrumente wie der Orgel nichts Rechtes mehr anzufangen, und die Größe der Passionen und Kantaten Bachs blieb dem Zeitalter der „Galanten" unerreichbar. Nicht mehr die Kirche war der bevorzugte Ort musikalischer Erbauung: der Salon der Adligen und Reichen beherbergte eine allmählich immer feinere und gehaltvollere Musik. Der Adel und das von ihm abhängige gebildete Bürgertum widmeten Zeit und Muße mit wachsendem Eifer der holden Tonkunst; voran der „allermusikalischeste" Adel Österreichs. Reichere Fürsten wie Esterházy, bei dem Haydn

seine Orchesterkenntnis erwarb, unterhielten Hauskapellen. Die Ehrlichkeit des Bedürfnisses nach Musik läßt sich nicht bezweifeln, um so weniger, als die Pflegestätte nicht der unfruchtbare Boden breitester Öffentlichkeit, sondern Haus oder Palast war, deren trauliche Zimmer oder „Kammern" sich nicht dem ersten besten öffneten. Konzerte im heutigen Sinne waren ein sehr seltenes Ereignis. Die Musiker übten ihren Beruf im ständigen Dienste des Adels oder der Städte aus; Virtuosen, die nicht dauernd angestellt waren, suchten in Wien zum Beispiel von den engeren Veranstaltungen des Adels Unterhalt zu gewinnen. Wenn im Hause Musik ausgeübt wird, dann fühlen sich — es ist dies heute noch so — Spieler und Zuhörer von stärkerem Bande umschlossen als im Konzertsaal. Eine gemeinsame Stimmung überschleicht den kleinen Kreis; man dünkt sich einander innerlich genähert. Es waren gewiß oft lebhaft empfindende Menschen, die in musikalischen Genüssen schwelgten; hatte sich doch das Bestreben verbreitet, als „schöne Seele" zu denken und zu fühlen.

Darum schuf jene Zeit vermöge der geselligen Art ihrer Musikpflege eine ungewöhnlich feine, im edeln Sinn vornehme Kunst trauter Stimmungen, ein lebensfreudiges „Rokoko", das in Haydn und Mozart aufs liebenswerteste emporblühte. Wie zur Höflichkeit ein gebildetes Herz notwendig ist, so entwickelte der Zwang der Geselligkeit in der Tonkunst gewiß nicht bloß Anmut und Klarheit der Form, sondern auch Wärme der Gedanken. Nur mußten sich solcherlei Vorzüge bald erschöpfen und ausleben. Als Nachteil stellte sich zuletzt heraus, daß im Geleite des geselligen Wesens alle Musikliebhaber einen bestimmten Geschmack annahmen, welcher sich die Tonsetzer untertan zu machen suchte. Der Zuhörer wollte angenehm und geistreich unterhalten, seelisch angeregt, erfrischt sein. Musik war zum Bedürfnis, aber noch nicht zur Notwendigkeit geworden. Die Persönlichkeit des Schaffenden

blieb im Grunde gleichgültig: er hatte der ungeheuren Nachfrage nach Kompositionen zu genügen. Das war seine handwerkhafte Aufgabe. Spielmusik wurde in großen Massen verbraucht. Um stets neuen Ersatz nachzuschieben, brachte man zum Beispiel Streichquartette gleich in Reihen zu sechs Stück an die Gönner. Deshalb vermissen wir oft an damaligen Erzeugnissen innere Sammlung und Gedrängtheit.

Auch bei Haydn und Mozart. Sie hatten beide den großen Vorteil, daß ihrer Musik ein bestimmter Stil vorgezeichnet war. Was man oft als ihre Unmittelbarkeit rühmt, das ist eben die Herrschaft jenes Zeitgeschmacks. Aber was ihren Werken die Dauer verleiht, das ist der Ausdruck inneren Erlebens, womit sie den Zeitgeschmack täuschten. Ein solcher Ausdruck mußte damals möglichst unauffällig eingewoben, gleichsam eingeschmuggelt werden. Um so ergreifender ist es, wenn, namentlich bei Mozart, die innere Stimme klagend hervorbricht, etwa in chromatisch geführten Stimmen. Mozart denkt im Geiste des Rokokos, sehnt sich aber zugleich nach Höherem; erst mit Beethoven kam der Überwinder, der jene behagliche Kultur verachtete und nach der Französischen Revolution auch die Musik auf anderen Pfeilern weiterbaute.

### 4. Klavier und Sonate.

Die weltliche Richtung entschied damals den Wettstreit der Orgel und des Klaviers zugunsten des beweglicheren Instrumentes. Man denke an Schillers und Schubarts Gedichte, die dem Klavierspiel gelten. Schon der alte Bach hatte sich ihm trotz der Orgel so lebenspendend hingegeben, daß er fast ein Jahrhundert von der Allgemeinheit nur als Klavierkomponist wirklich gekannt wurde. Zu seiner Zeit waren Cembalo und Klavichord dem Bau nach Vertreter der Orgel im engen häuslichen Raum; natürlich nicht so vollgültig, wie heute etwa das Pianino den Flügel ersetzen kann. Aber un-

abhängig vom Vorbild der Orgel wurde das Klavier doch erst im neuerfundenen Hammerklavier, das dem Instrument eine zweite, unsterbliche Jugend gewährte. Wenn nun auch Cembalo und Klavichord dem Hammerklavier sehr langsam wichen und sich des letzteren Sieg erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts befestigte, so war doch die vorhergehende Zeit bestrebt, den unbeweglichen Ton der Orgel auf dem Klavier mit allerlei Mitteln ausdrucksfähiger zu machen; dem erreichten Ziel ging die lebhafteste Sehnsucht voraus, piano und forte in allen Stufen und mit größter Entschiedenheit spielen zu können. Daher das Hammerklavier, weil es dieses ermöglichte, auch den passenden Namen Fortepiano oder Pianoforte erhielt. Diese Ausdrücke deuten die dynamischen Wirkungen an, deren Ursache der Gebrauch der Hämmerchen ist, statt der Federkiele oder Metallstäbchen, die keinen großen Unterschied des Tons gestatteten.

Was in den letzten Jahrzehnten des alten Jahrhunderts die Künstler von der Orgel zum Klavier hinüberzog, war also weniger die Flüssigkeit des weltlichen Instrumentes — Bachs Orgelstücke überbieten die Folgezeit an virtuoser Regsamkeit —, sondern vielmehr jener (auch im Orchester) angestrebte und erreichte Vorteil, durch unterschiedliche Tonstärke überall Licht und Schatten verteilen zu können. Hiermit wurde der Rhythmus erst recht frei und konnte die Musik durchdringend neu gestalten. Nicht als ob das Rhythmische unbedingt vom Dynamischen abhinge; auch die unterscheidbare Dauer der Töne ermöglicht eine gegliederte Rhythmik. Aber erst die fein abgestufte Betonung, welche den Vortrag am Klavier, im Orchester regelt, kann alles, was zum Rhythmus gehört, verwirklichen. Es läßt sich denken, daß alle Instrumente, die einen freieren Ton entfalteten, das künstlerische Schaffen zu lebendigerem Ausdruck anregten. Der Musikstil bekommt eine andere Grundlage, indem der Ausdruck bis ins einzelne feiner

und auch im großen neugeordnet wird durch eine reichere Ordnung der Teile. Dem Rhythmus im kleinen folgt notwendig ein Rhythmus im großen, der die Knappheit des kontrapunktischen Nebeneinander löst und zerteilt in ein beziehungsvolles Nacheinander.

Festen Halt und Stil gewann das neue Streben in der Form der Sonate. Schon lange hatte sich den Tanzstücken der Suite gegenüber die Sonate als Klangstück ohne Tanzrhythmen behauptet. Nun erhielt es bestimmteren Gehalt und schuf sich die Form, die noch heute an der Sonate haftet, und die auch für Kammermusik und Sinfonie maßgebend wurde. Der Besetzung nach verstand man und versteht noch jetzt unter Sonate eine mehrteilige Komposition für Klavier oder für Violine, oder für beide zusammen (auch etwa für Klavier und Violoncell); wogegen Quartett und Sinfonie wohl die Gestalt, nicht aber den Titel der Sonate annahmen. Ein Wink, daß die neue Form zuvörderst und wesentlich am Klavier herausgebildet wurde. Als Träger dieser Entwicklung gelten außer den Italienern besonders die Söhne des großen Bach: Wilhelm Friedemann (1710—1784), Karl Philipp Emanuel (1714—1788), Johann Christian (1735—1782). Sie verzichteten auf den Ehrgeiz, die strengen Formen, insbesondere die Fuge, weiter zu pflegen oder gar höher zu führen, und vertauschten kunstreiche Vielstimmigkeit mit den leichteren Reizen einer melodieführenden Oberstimme. Behagliche Breite und alle Eigenschaften zyklischer Form traten an Stelle der Fuge. Dies waren die Anfänge der Sonate.

Man darf sich ihre Form jedoch nicht als etwas vorstellen, das die Künste der Mehrstimmigkeit für immer ausschlösse. Vielmehr fand in der Sonate vom Früheren vieles Platz; und zwar nicht nur die Fuge. Auch der Tanz (aus der Suite) und die hochentwickelte Kunst der Wandelung (Variation) blieben der

Sonate unverloren. Am besten denkt man sich die Sache so, daß jene früheren einfachen Formen nunmehr zusammengesetzt wurden. Zuerst begann man, ein Ganzes aus einer Reihe einzelner Stücke zu gewinnen; so entstand die Dreiteiligkeit — Mittelsatz zwischen Eckſätzen — in den sogenannten Konzerten (z. B. J. S. Bachs); so war die Suite entstanden als Folge mehrerer, oft bedenklich vieler Tanzstücke; auch Präludium und Fuge gehörten ja zusammen. Die Sonate stellte nun die Zahl der Sätze auf vier fest, indem sie zwischen langsamen und letzten Satz das Menuett einordnete, einen wichtigen Bestandteil der alten Suite. Grundsätzlich neu aber und wichtiger als die vierteilige Gesamtanlage war der Aufbau der einzelnen Sätze. Hier sah man sich vor die Aufgabe gestellt, mehrere klar unterscheidbare Grundgedanken so zusammenzusetzen, daß alles wie gewachsen und geworden, nicht bloß aneinandergereiht klänge.

Der erste Satz der Sonate, dem die eigentliche Sonatenform oder Hauptform zukommt, läßt dem ersten Thema ein zweites folgen, führt beide (oder eins von beiden) durch, um zur ursprünglichen Fassung der Hauptgedanken wie zu einer Heimat zurückzukehren und das Stück beruhigt zu enden. Dieser schlichte Grundplan gewährte der Zukunft allerweitesten Raum. Im Verlauf der Sonate selbst wird die Sonatenform nach Art des Liedes im zweiten, langsamen Satz, nach Art des Rondos im Schlußsatz vereinfacht; das Menuett behielt seine Tanzform. So folgte denn einem heitern Allegro — heiter muß angefangen und geschlossen werden! — das ernste, gesangvolle Andante oder Adagio, worin die deutschen Tondichter, insbesondere Haydn und Mozart, mit der wiedererwachten Lyrik zu wetteifern schienen und so recht ihr Innerstes aussprechen konnten. Haydn war es, der zwischen Andante und Finale den volkstümlichen Menuettsatz einbürgerte. Im Finale herrschte lustiger Kehraus, begünstigt von den

leichteren Formen des Rondos oder der zwillingsmäßig verwandten Variation. In diesen vier Sätzen steckte eine lebenswahre Folge seelischer Entwicklung, und die einzelnen Typen forderten zu immer schärferem Herausprägen auf.

### 5. Kammermusik. Sinfonie.

Wäre die Sonate ausschließliches Eigentum des Klaviers gewesen, so hätte sie der Gefahr des Flachen und Seichten kaum widerstehen können. Zum Glück bemächtigte sich die neue Form auch der Kammermusik, die mehr für die Kenner berechnet war und deshalb die musikalische Gediegenheit nicht außer acht lassen durfte. Ehe aber in der Kammermusik die Frage der innern Form hervortrat, mußte eine andere Aufgabe gelöst sein: die endlos mannigfaltige und zufällige Besetzung zu klären. Solange es geselligen musikalischen Verkehr gibt, werden Spieler verschiedener Instrumente für sich oder vor einem Hörerkreis zusammenwirken wollen, wie es Leben und Gelegenheit darbieten. Zum Vorteil der Kunst mußte man aber eine bestimmte Art des Zusammenwirkens auswählen, um an ihr als vorbildlicher Gattung die einheitlichen Gesetze maßgebender Formen zu entwickeln. Hierzu erkor sich Haydn (1732—1809) das Streichquartett. Seine Tat ist um so wertvoller für die Geschichte der Instrumentalmusik gewesen, als mit ihr zugleich die Kammermusik in ihrer edelsten Art reinlich geschieden war vom Klavier, das sich überall einzumischen pflegte als Begleitinstrument. Haydn fühlte, daß eine Spielmusik, die sich aus dem Charakter der einzelnen Instrumente herausbilden sollte, nicht mehr von den rauschenden Klängen des andersgearteten Klaviers gestört werden durfte. Nun erst war die Bahn frei, und Haydn konnte im Streichquartett (zuerst 1781 in der Folge 39—44, „auf eine ganz neue besondere Art" gesetzt) der Sonatenform ihre schaffende und treibende Kraft erobern: die thematische Arbeit.

Im Anschluß an das ältere Trio pflegte Haydn auch das Streichtrio und das Klaviertrio (für Klavier, Violine und Violoncell), wogegen Mozart außer dem Streichquartett namentlich auch das Streichquintett, ferner das Klavierquintett, -Quartett, -Trio bereicherte. Die Gattungen mit Klavier unterschieden sich von den Gebilden der früheren Zeit besonders durch sorgfältige Ausarbeitung und Aufzeichnung des Klavieranteils: mit dem Begleiten aus dem Stegreif war es nun endgültig vorbei.

Erst die Gesamtausgabe der Werke Haydns, die nun glücklich eröffnet ist, wird Aufschluß darüber bringen, wie Kammermusik und Sinfonie (auch Klaviersonate) ineinandergewirkt haben und wie Haydn und Mozart (1756—1791), die größten Meister aus diesem vor-Beethovenschen Zeitraum, gegenseitig voneinander lernend, durcheinander angeregt, das Streichquartett und die Sinfonie zu der Gedankenfülle und zu dem Formenreichtum emporgesteigert haben, aus denen wiederum Beethoven schöpfen konnte. Bis jetzt haben die Untersuchungen Sandbergers nur ergeben, daß Haydn in der Klaviersonate in H-Moll, vor 1776, sowie in der C-Dur-Sinfonie von 1777 bedeutsame Wendepunkte überschreitet. Die Zwischenstufen zwischen Quartett und Sinfonie aber sind von Haydns und Mozarts Werken reichlich belegt. Das Orchester bringt, entsprechend den kleinen Verhältnissen jener Zeit, fürs erste nur eine Art mehrfach besetzter Kammermusik. In mancherlei Weise sind zum Beispiel in den Divertimenti als echten Unterhaltungsstücken Streicher und Bläser gemischt. Für die Sinfonie regelte Mozart die Besetzung ungefähr folgendermaßen: Streicher in vier, teilweise auch schon fünf Stimmen, sofern Violoncelle und Kontrabässe auseinandergehen; von Holzbläsern: Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte, — Klarinetten hat Mozart in den Sinfonien 31, 35, 40; das Blech war in der Regel nur durch das Hörnerpaar vertreten;

hinzugefügte Trompeten und Pauken waren häufig, galten aber immerhin schon als starke Besetzung. Dies bildete die Grundlage, auf der Beethoven weiterbaute.

Nur ausnahmsweise ragen Haydns und Mozarts Sinfonien über das Kammermusikalische so hervor, daß sie eine unterscheidbare Eigenart bekommen; im ganzen ist bei ihnen auch die Sinfonie, wie das Quartett, wie die Klaviersonate, aus dem Geiste echten Rokokos geboren. Das war in musikalischer Hinsicht sehr vorteilhaft. Denn hätte man den Kreis der Mittel allzu rasch erweitert, um in der Sinfonie ein massiges Gegenbild gegen die Kammermusik auszugestalten, so wäre ohne Zweifel jene musikalische Feinheit preisgegeben worden, welche die Sinfonie heilsamerweise der Kammermusik entnehmen konnte. Je allmählicher sich beide voneinander entfernten, desto gediegener konnte die Sinfonie bleiben. So hinterließ der Wettstreit beider Gattungen und beider großen Meister Werke wahren und reichen Gehaltes; neben ihnen auch nur aufzukommen und zu bestehen, dazu gehörte eine bedeutende Kraft. Beethovens Größe gewinnt den wahren Maßstab erst dann, wenn man bedenkt, wie seelentiefe Werke Mozart zum Beispiel mit einzelnen Sätzen der Quartette aus den Jahren 1782, 1783 und 1785 der Welt schenkte — Werke, die unter das Bedeutendste im ganzen Reich der Tonkunst gehören, Werke, die durch nichts in den Hintergrund gedrängt, überboten oder, wie man jetzt zu sagen liebt, „überwunden" werden konnten.

### 6. Die Oper.

Ebenso regsam und erfinderisch wie in der reinen Spielmusik betätigte sich die Zeit auf dem Gebiete der Oper. Um 1600 in Florenz als dramma oder tragedia per musica gegründet, hatte sie eine in jedem Lande verschiedene Entwicklung durchgemacht. Die anfänglich weitgesteckten Ziele verloren die Italiener bald aus den Augen: teils weil sich

ihr Sinn auf leeren Prunk, statt auf echte Kunst richtete; teils weil die musikalischen Mittel, das Vorgesteckte zu erreichen, erst geschaffen werden mußten. Ein langes Ringen hat sie gefügig gemacht. Der kunstmäßige Einzelgesang der Florentiner hatte sich klar in Rezitativ und Arie zu scheiden, ehe beides zu höherer Einheit verschmelzen konnte. Bereichert wurde der Ausdruck des Rezitativs durch begleitendes Orchester, so daß es zweierlei Rezitative gab: das begleitete (accompagnato) und das trockene (secco), mit dürftiger harmonischer Unterlage des Cembalos. Die Arie aber ward zu einer dreiteiligen Form ausgeweitet und vom volksmäßigen Lied entfernt. Diese dreiteilige Kunstform, die sich auch rondoartig bilden ließ, war sicherlich von entscheidendem Einfluß auf die Sonate. Der Chor, den man sich ursprünglich nach Vorbild der attischen Tragödie gedacht hatte, schrumpfte bald zu kläglichen Resten ein. Doch überlieferten die Italiener andererseits die Elemente des Finales, in welchem sich die Kunstmittel freier verbinden konnten. Das Finale gewährte nicht bloß dem Chor, sondern auch der einzeln besetzten Mehrstimmigkeit, die sich ebenso zu verlieren drohte, den rechten Ort und Anhalt.

Die Franzosen überkamen die Oper Mitte des 17. Jahrhunderts, als sie von ihrem ersten Fluge schon herabgesunken war. Sie bildeten die Handlung, die nur noch locker zusammenhing, nach Art des gesprochenen Schauspiels aus. Die Dichter verschmähten es nicht, sich mit der Oper zu befassen. Der Chor wurde in Frankreich wieder ernst genommen. Daß man als eigenstes Eigentum den Tanz in die Oper aufnahm, errät sich leicht. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war bezeichnenderweise gerade Frankreich der Boden, auf welchem unter lebhaftester Anteilnahme aller Gebildeten der Kampf um die Gattung der opera buffa ausgefochten wurde. Man war mit der höfischen Art der großen, ernsthaften Oper (opera seria) Lullys und Rameaus nicht mehr zufrieden, sondern

wollte einfachere Stoffe, eine innigere Musik, mehr herzlich als prunkvoll, eine schlichtere Sprache, kurz eine Volkstümlichkeit, die mit Hofkunst unverträglich war. Diese Bestrebungen einheitlich zu sammeln, gelang eben dem Rufe nach einer komischen Oper. Die Opéra comique, die 1783 nach langen Kämpfen anerkannt wurde, blieb jedoch nicht bloß die nachgeahmte opera buffa der Italiener, sondern ward zugleich eine verjüngte opera seria, die vom Komischen später nur noch den Namen behielt. Sie verzichtete auf das Ballett und beobachtete dramatische Folgerichtigkeit. Der gesprochene Dialog war eine staatliche Buße, die der neuen Anstalt zum Unterschied von der schwesterlichen auferlegt wurde; nur letztere durfte den ganzen Dialog in Rezitative umsetzen und so dem französischen Stilgefühl entsprechen, das neben dem gesungenen Wort das gesprochene als unschön empfindet. In den auferlegten Zwang fügte sich die Komische Oper, so gut es ging. Grundlegend und fruchtbar ist die Geschichte der französischen komischen Oper auch durch ästhetische Erörterungen geworden, die im Anschluß an die Florentiner auf eine wahre Oper als auf ein musikalisches Drama abzielten. Über das Verhältnis der Musik zur Poesie lieferten Rousseau, Grétry und die Enzyklopädisten viele neue Gedanken.

Diese Hochflut künstlerischer Anregungen berührte und reinigte auch die Große Oper. Und zwar erfüllte die neuen Ansprüche ein Deutscher: Christoph Willibald Gluck (1714–1787). In Wien betrat er mit dem Orpheus 1762 und der Alceste 1767 die ernste Bahn, die ihn nach Paris führte, wo Iphigenie in Aulis 1774, Armida 1777 und Iphigenie auf Tauris 1779 gleichsam vor den Augen der ganzen gesitteten Welt siegreich aufgeführt wurden. Denn weit über Frankreich hinaus drang der Ruf des kühnen Neuerers; Herder zum Beispiel begrüßte Gluck als Schöpfer des ersehnten musikalischen Dramas.

Deutschland hatte keine Möglichkeit gehabt, die Oper, die

während des Dreißigjährigen Krieges auftauchte, zu hegen und zu pflegen. Aus den verzweifelten Anstrengungen, die auch nach dem Kriege wenig fruchteten, geht hervor, daß man das Volkstümliche von Anfang an stärker betonte, als es in Italien geschah. Insbesondere ward dem volksmäßigen Liede sein Recht. Aber die Oper schlug doch keine rechten Wurzeln; der deutsche Boden war zu hart getreten. Auch hielt die Anteilnahme bedeutender Dichter nicht lange vor. Trübe politische Schicksale lenkten den allgemeinen Sinn auf das Religiöse. In Passion, Kantate, Oratorium haben wir die beste deutsche Oper vor Mozart. Was die eigentliche Oper betrifft, so behaupteten sich mit Mühe das volksmäßige Singspiel, d. h. Schauspiel mit eingelegten Liedern, und das von Rousseau angeregte Melodram gegen die italienische Opera seria und Opera buffa. Italiener beherrschten mit ihrem Kunstgesang die deutschen Höfe. Unsere Sänger und Tonsetzer konnten sich das Gute nicht aneignen, weil sie überall vom Italiener in Person verdrängt wurden. So brachten es politische Verhältnisse und die oft gerügte deutsche Welschtümelei mit sich. Die Wirrnis hörte nicht auf, als französische Einflüsse herüberdrangen und der italienischen Herrschaft Abbruch taten. Denn leider hatten wir keine nationale Anstalt, wie die Pariser in der Großen Oper, welche den Mittelpunkt einer Reform abgeben konnte; und von der komischen Oper der Franzosen, der man die Operette, die Spieloper nachbildete, übernahm der Deutsche den gesprochenen Dialog ohne Not in jede Art von Oper, so daß die Stilarten unterscheidungslos durcheinander gemengt wurden.

Mozart fand also weder in Sprache oder in Stoffen, noch in Fragen musikalischer Gestaltung einen bestimmt vorgezeichneten Weg vor. Er selbst war auch nicht der Mann klarbewußten Wollens, wie Gluck. Desto bewundernswerter bleibt, wie Mozart den der Oper innewohnenden Geist um-

schuf, wie er durch Gehalt und Erfindung wirkte, wie er auch unter fremder Hülle deutsches Fühlen bewahrte. Reichtum, Wärme, Bestimmtheit des Ausdruckes prägten den komischen Opern Figaros Hochzeit (1785) und Don Giovanni (1787), worin sich französische und italienische Einflüsse vereinigten, das Wappen deutschen Geistes auf. Von der Feinheit der Mozartschen Deklamation lassen freilich die Übersetzungen aus dem Italienischen wenig übrig, zerstören oft sogar den einfachsten Sinn der Musik. Auf deutschen Text komponierte Mozart das Singspiel Die Entführung (1781) und die „Operette" Die Zauberflöte (1791); letztere eines unserer höchsten, unantastbaren Volkstümer. Così fan tutte (1790) ist nächst Figaro das feinste musikalische Lustspiel des 18. Jahrhunderts. Was den Aufbau der Oper betrifft, so war am folgereichsten, daß Mozart das Finale zu ungeahntem Umfang erweiterte und die Arienkette durch die Juwelen der Ensemblesätze unterbrach. Die bereicherte und vertiefte Instrumentalmusik verwertete er im Dienste des dramatischen Ausdrucks, als Dolmetscherin der Worte, Lagen, Charaktere der handelnden Personen. Indem der gediegene sinfonische Stil auf die Oper übertragen wurde, erhielt sie endgültig gleichen Rang und gleiche Hoffnungen wie die Spielmusik.

### 7. Chormusik und Lied.

Die weltliche Richtung der Zeit mußte religiös gearteter Kunst die Teilnahme entziehen. Daher denn die Passionen, Kantaten und Oratorien nunmehr von der Oper, wo nicht verdrängt, so doch zurückgesetzt wurden. Der protestantische Norden Deutschlands brachte noch Werke lieblichen und gefälligen Charakters hervor, wie etwa Grauns Tod Jesu (1755). Aber Tondichter von der Tiefe Bachs, von der Kraft Händels waren nicht mehr möglich in einer Übergangszeit, die der Kirche die unbedingte Gefolgschaft aufsagte und andererseits

noch nicht stark genug war, eine weltliche Chormusik in die Höhe zu bringen. Das Bedürfnis war zweifellos vorhanden. Sonst hätten Die Schöpfung (1798) und Die Jahreszeiten Haydns (1801) als Werke, die sich von kirchlichem Gebrauch loslösten, keinen so allgemeinen, nachhaltigen Erfolg errungen; die Schöpfung könnte man, äußerlich betrachtet, zur religiösen Chormusik rechnen, doch ist sie trotz des biblischen Stoffes im weltlichen Geschmack gehalten.

Anders steht es mit Haydns Kirchenmusik. Der katholische Süden gönnte den zersetzenden, nüchternen Einflüssen weniger Spielraum, ohne aber in Starrheit zu verfallen. Österreich hatte vielmehr das Glück, in Haydn und Mozart zwei Meister ersten Ranges hervorzubringen, die mit kindlicher Frömmigkeit so viel edle Wärme des Gemütes vereinten, daß sie der Kirche unsterbliche Werke zuführten. Haydns Bedeutung wird durch die im Erscheinen begriffene Gesamtausgabe unanfechtbar hervortreten; planmäßiges Schmälern seiner Verdienste und bedenkliche Unkenntnis seiner Werke, beides konnte außerhalb seiner Heimat eine Zeitlang die Wahrheit verschleiern. Besonders ist Schnerich dem blinden Vorurteil gegen Haydns und Mozarts Kirchenmusik entgegengetreten. Mozarts Messen, Litaneien, Vespern und andere Werke (z. B. Davidde penitente) sind in der Gesamtausgabe nachzuprüfen: keiner, der sie alle gründlich kennt, wird bezweifeln, daß sie mit vollem Recht noch heute ungeschwächt in Österreichs Kirchen fortleben. In gerader Linie von ihnen stammen Schuberts und Bruckners Messen. Wunderbar sind das tiefe, dem Sentimentalen abholde Gemütsleben, die ergreifende Wärme, der vollendete Wohllaut, der klare kirchliche Stil in diesen Erzeugnissen der österreichischen Kirchenmusik. Kein anderes Land hat eine ähnliche Überlieferung aufzuweisen.

Vielleicht hängt die Lebensfähigkeit der Kirchenmusik Haydns und Mozarts damit zusammen, daß nicht ausschließlich

mehr Männer, Knaben, Kastraten, Falsettisten sangen, sondern allmählich die Frauen in die beiden oberen Stimmen eintraten. Es wird im allgemeinen als Verdienst der häuslichen Collegia musica betrachtet, daß sich der sogenannte gemischte Chor statt des unnatürlichen Männer- und Knabenchors einbürgerte. Die meiste Musik, die auf öffentliche Einrichtungen gestützt war, mußte die Frauenstimmen im 18. Jahrhundert noch entbehren; auch die Opernchöre wurden überwiegend von jungen Leuten männlichen Geschlechts gestellt. Im Collegium musicum wirkte die Frau zuerst mit, und dann schickte man sich darein, daß sie auch in der Öffentlichkeit vor zahlenden Mitgliedern sang. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts finden sich immer mehr Nachrichten, die darauf hindeuten, daß Frauen gegen Bezahlung an den Kirchenchören teilnahmen; erst spät sind übrigens die Mädchen in den Schulen zum Singunterricht zugelassen worden. Leider sind die Gepflogenheiten der verschiedenen Länder und Städte noch nicht im Zusammenhang untersucht; gerade solchen Fragen, deren Beantwortung sehr wichtig wäre, weicht man im wissenschaftlichen Betrieb gerne aus. —

Eine Zeit, die den einzelnen innerlich unabhängiger zu machen begann, war der unmittelbaren Aussprache lyrischer Stimmungen günstig; so erblühte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im Wettstreit mit der hervorbrechenden Dichtkunst das musikalische Kunstlied. Und zwar begehrte die Lyrik jener Tage nicht in die prahlerische Öffentlichkeit hinaus, sondern wurde in Ruhe und Stille, gleich einem Saatfeld, bestellt. Ph. Em. Bach, Mozart und Haydn waren hier Säemänner der Zukunft. Neben ihnen behaupten sich aber auch andere. Friedlaender hat in seinem grundlegenden Werke über das deutsche Lied im 18. Jahrhundert den Anteil jedes einzelnen Meisters gesondert. Im Norden übten großen Einfluß der Singspiel-Komponist Johann Adam Hiller (1728—1804)

in Leipzig, Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800) und Reichardt (1752—1814); Schulz traf den Volkston des Liedes, wogegen Reichardt, obwohl aus der Berliner Schule hervorgegangen, zum begleiteten Kunstlied hinüberlenkt. Im Süden wirkten der Balladenkomponist Zumsteeg (1760—1802) und der genialische Daniel Schubart (1739—1791), beide Schwaben; in Österreich befriedigten Dittersdorf (1739—1799), Kauer, Wenzel Müller das Bedürfnis nach Liedern meist von der Bühne herab. So war auch auf diesem Gebiet die Ernte des 19. Jahrhunderts aufs beste vorbereitet.

## III. Beethoven.

### 8. Überragende Größe Beethovens.

Kaum hatten Haydn und Mozart die Tonkunst neu gestaltet, da erhob sich um die Wende des Jahrhunderts eine andere Größe, welche jene beiden Riesen sogar noch überragen sollte. An Beethoven wird uns recht klar, wie wenig eine vorhergegangene Entwicklung genügt, das zu erklären, was durch einen neuen Meister hinzukommt. Wie Flüsse zum Meere, so verhalten sich die gegebenen Beiträge zur Tiefe der großen, unerschöpflich reichen Persönlichkeiten, namentlich zu der eines Beethoven, in die wir uns zeitlebens versenken können, ohne überdrüssig zu werden. Was an ihm Eigenbewegung ist, steht außer Verhältnis zum empfangenen Anstoß, so daß er unmöglich als Summe des Früheren zusammenzurechnen ist, so gewiß das Meer nicht aus Binnenwassern zusammenfloß. Vielmehr gründet seine Seele tief nach dem dunkeln Schoße des Werdens hinab, nur in der Oberfläche abhängig vom Lauf des Geschehens.

Beethovens Jugend gehörte noch dem 18. Jahrhundert an; erst im 19. schrieb er jene Werke, die uns jetzt vorschweben, wenn sein Name genannt wird. Auf dornen-

reichem Wege klomm er zur Höhe; aber jeder neue Schmerz läuterte ihn, und wie er als Mensch ein anderer wurde, so machte auch seine Musik eine Wandlung durch: sie „entwickelte" sich. So natürlich diese Tatsache klingt, damals hatte sie wirklich den Rang einer Tat; denn vor Beethoven entwickelte sich die Musik der einzelnen Meister nur fachlich zur Meisterschaft. Vielleicht stand Mozart, als er starb, vor den Toren neuer seelischer Erlebnisse. Jedenfalls bleibt Beethoven der Ruhm, daß er mit jedem größeren Werke der erstaunten Mitwelt als ein anderer erschien, eine andere Welt offenbarte. Nur darf man den Sinn dieser Offenbarungen nicht so auffassen, daß jede folgende die vorige ungültig machen müßte.

In der ersten Zeit seines Schaffens, als es galt, den Ruf zu begründen, hat sich Beethoven mit möglichst allen überlieferten Formen und Gattungen befaßt. Auch in der zweiten Zeit, ungefähr 1803—1816, dauert das Vielseitige an. Das letzte Jahrzehnt aber widmet er Zeit und Kraft mit entscheidender Vorliebe, ganz wie in der ersten Jugend, der gespielten Musik. Sie gewährte ihm Freiheit von den Unarten der Sänger, Freiheit von den zufälligen Bedürfnissen eines Musiklebens, das im Begriff war, sich aus alten Gewohnheiten zu lösen, und der neuen noch nicht sicher und mächtig sein konnte. Es blieb Beethoven nur übrig, Musik für sich, statt der Gebrauchsmusik für andere, zu schaffen; besonders wendete er sich während und nach der letzten Sinfonie dem Streichquartett zu, das auf breite Öffentlichkeit nicht die mindeste Rücksicht zu nehmen brauchte. Nun war aber der Spielmusik, die auf jedes begleitende Deutwort verzichtete, Gehalt und Ausdruck, je eigenartiger und bestimmter, desto schwerer abzuringen. Und doch hat Beethoven die Instrumentalmusik weit über Haydn und Mozart hinaus, die wahrlich schon einen erhabenen Standpunkt erreicht hatten, durchgeistigt und sprachfähig gemacht. Was gehörte dazu, die dem Harmlosen,

Heitern vorzugsweise zugewandte Spielmusik zum Gefäß der stärksten, feinsten, entschiedensten Gefühle zu formen! Nur Beethovens gewaltig brausendem Innenleben konnte so etwas gelingen. Sein regsamer Geist kam in eigenartige Berührung mit den zeitgenössischen Größen anderer Gebiete. Napoleon, Goethe und Schiller strahlen in sein Schaffen herein; man denke an die dritte Sinfonie, an die Musik zum Egmont, an den Schlußchor der neunten Sinfonie. Um dieser ausgreifenden Beziehungen willen geschieht es auch, daß Beethoven mit Bewußtsein bei Gelegenheit den „Künstler" für sich in Anspruch nimmt. Das Wort hat seinen edleren Klang ohne Zweifel von den Erinnerungen an die Meisterwerke der bildenden Kunst. Das sind „Kunstwerke"; ob jedoch ein Musikstück mehr als Komposition, „Zusammensetzung" sei, das war jener Zeit noch nicht so recht klar. Was Philosophen über Tonkunst Unzulängliches denken konnten, das stand unverblümt etwa in Kants Kritik der Urteilskraft. Dagegen teilt Beethoven die schärfere Einsicht Lessings, namentlich aber (wie Mantuani ins einzelne nachgewiesen hat) die Anschauung Herders, der eine wahr empfundene und vielseitig durchdachte musikalische Kunstlehre hinterließ. Was Herders Gedanken forderten, übersetzte Beethoven in die Tat; aus dem Tonsetzer wurde der Tondichter. Gelegentlich überschreibt Beethoven anstatt „komponiert": „gedichtet" für großes Orchester. Nicht als ob er die Kunst des Tonsatzes verachtet und die Musik einem grenzenlosen Umherschweifen überantwortet hätte; sondern indem er ihre Mittel bereicherte und verfeinerte, erhob er die Tonkunst zum gleichen Rang und Recht mit den Schwesterkünsten, so daß sie in der Folgezeit ebenbürtige Verbindungen besonders mit der emporgeblühten Dichtkunst eingehen konnte.

## 9. Der äußere Lebensgang.

Eine so einzigartige Entwicklung wie die Beethovens erhöht die Anteilnahme an den äußeren Schicksalen. Seine Heimat war der Kurfürstensitz Bonn. Dort fristete der Vater in ärmlichen Verhältnissen sein Dasein als Tenorist der Kapelle. Der Großvater war aus Antwerpen eingewandert. Geboren (wahrscheinlich) am 16. Dezember 1770, zeigte Ludwig van Beethoven früh die willkommene Anlage zur Musik. Einer der ersten Lehrer war Neefe. In Bonn entstand das Streichtrio in Es-Dur, ein wunderbar inniges und reifes Werk. Ungute häusliche Verhältnisse und mangelndes Interesse des Kurfürsten veranlaßten 1792 die Fahrt nach Wien, dessen Musikleben reiche Anregung versprach. Die eigentliche Lernzeit war rasch durcheilt; Not und innerer Drang warfen den Jüngling mitten ins Leben hinein, und fürs erste glückte ihm alles. Der Adel interessierte sich für sein feuriges Klavierspiel, für sein ungewöhnliches Phantasieren, für die eigenartigen Kompositionen. Rasch erweiterte sich der Kreis der Verehrer, und um 1800 stand Beethoven schon als berühmter Mann da. Aber der Ruhm selbst und manches Leiden flicht ihm bald die Dornenkrone. Die Kriegszeit traf Österreichs Musikpflege empfindlich, und der wiederkehrende Friede fand ein Geschlecht, das nicht sonderlich kräftig war, Versäumtes einzubringen. Adel und Bürgertum teilten sich redlich in die Schuld der Gleichgültigkeit und Verflachung. Der Weltruhm Beethovens wuchs, aber die Wiener selbst wurden böse, daß der Komponist so ganz aus der gewöhnlichen Art schlug. Beethoven vereinsamte, und das Leiden der Taubheit, das sich schon vor 1800 ankündigte, half seine Einsamkeit vollenden. Es ist töricht, der Taubheit schuld zu geben, was beschränkter Sinn an Wohlklang und leicht faßlichem Ebenmaß in Beethovens letzten Werken vermißt. Eher entfloß dem herben Leiden ein Segen für die Innerlichkeit, sofern der Künstler mehr und mehr auf

sich selbst angewiesen wurde. Womit nicht angedeutet sein soll, daß der hörende Beethoven so unedel gewesen wäre, ohne den Stachel des Leidens sein letztes Emporstreben zu vergessen. Über die Ursache des Gehörschwundes weiß man nichts Zuverlässiges. Daß zuerst die hohen Töne ausfielen, läßt auf eine Störung des nervösen Apparates im Ohre schließen (Professor Bezold). Der Beginn der Leidenszeit drückte den Lebensmut des Tondichters aufs niedrigste herab. In Heiligenstadt bei Wien setzte er im Sommer 1802 ein Testament auf, dessen düsterer Ton und kindliche Klagen herzbrechend traurig sind. Doch dämmte die gesunde Natur den Schmerz zurück, und die nächsten Werke strotzten von Kraft.

Dagegen versagte nun der äußere Erfolg. Gerade die heroische Sinfonie (1803—1804) und die Oper Fidelio (1804 bis 1805) entzweiten Beethoven mit der Musikkritik. Der Mißerfolg Fidelios (1805) wiederholte sich im Frühjahr 1806. Fragt man nach den Erlebnissen, die den Schöpfer des Fidelios zum Hohenlied der Liebe und Treue begeisterten, so gibt die Geschichte nur dürftige Antworten. Beethoven hat keinen Menschen, auch nicht seinen besten Jugendfreund, ins Vertrauen gezogen. Nach seinem Tode wurde ein Liebesbrief ohne Jahreszahl, ohne Anschrift gefunden. Wenn jemand über seine Herzensangelegenheiten mündlich und schriftlich größtes Schweigen bewahrt hat, so ziemt es sich, diese Schweigsamkeit zu ehren. Wer sich über diese und andere Fragen näher unterrichten will, nehme Beethovens Briefe (Gesamtausgabe von Kalischer) oder die Notizen von Ries und Wegeler (Neudruck bei Schuster & Loeffler), die Erinnerungen aus dem Schwarzspanierhaus von Gerhard von Breuning (Neudruck ebendort) oder Thayers Werk zur Hand, von dem Riemann nun den letzten vierten Band veröffentlicht hat. Auch das interessante Werk von Lenz wird durch einen Neudruck wieder zugänglich gemacht.

In die Zeit zwischen die Wiederaufnahmen des Fidelios (1806—1814) fällt die Anknüpfung der Freundschaft mit Erzherzog Rudolf, der zusammen mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky Beethoven von 1809 ab einen Jahresgehalt von 4000 Gulden verschaffte, um den Ruf nach Kassel zu Prinz Jérôme Bonaparte unwirksam zu machen. Kriegsjahre, Teuerung, brüderliche und andere Wohltätigkeit bereiteten Beethoven trotzdem viele Not, und 1811 wurde sein Gehalt durch das Finanzpatent auf stark ein Fünftel herabgewertet. Dazu kamen unglückliche Ereignisse, welche die auszuzahlenden Gelder jahrelang zurückhielten. Das Prozeßleben, das Beethoven aus diesem Anlaß kennen lernte, hat ihm auch sonst manche Stunde verdorben. Erst das Jahr des Wiener Kongresses, 1814, brachte ihm mit äußeren Ehren auch Sicherheit des Unterhalts. Damals konnten wohl die Bankscheine erworben werden, die sich nach seinem Tode vorfanden. Er hat sie für seinen Neffen Karl unversehrt bewahrt. 1815 wurde ihm dieser als Mündel zugesprochen. Bald zeigte sich des Tondichters Liebesfähigkeit in dem pflichtgemäß eingegangenen Verhältnis. Doch sollte er viel Schmerzliches dadurch erfahren. Auch sonst fehlte es Beethoven nicht an Mißhelligkeit. Doch fand er treue Hilfe für den Haushalt an Frau Streicher, für schriftliche Besorgungen an Schindler, der später sein Leben beschrieb. Im Herbst 1826 erkrankte Beethoven, und obwohl sein Zustand bald bedenklich wurde, war die Teilnahme der Wiener nicht besonders eifrig. Erst als er am 26. März 1827 die Augen geschlossen hatte, erwachte auf einen Augenblick das Gewissen, und man schien sich bewußt zu sein, wen man verlor. Wenigstens wurde Beethoven nicht Mozarts grausames Schicksal zuteil, in das Massengrab der Armen geworfen zu werden. Grillparzer hielt die Leichenrede. Zu Haus aber ward der kostbare Nachlaß an den Meistbietenden verschleudert.

## 10. Der Charakter Beethovens.

Es verlohnt sich wohl, einen Meister, der eine so eigentümliche Musik geschaffen hat, auf seine persönlichen Eigenschaften hin zu prüfen. Sie stimmen, wie sich vermuten läßt, mit der charaktervollen Musik überein, und die nähere Kunde von seinem seelischen Leben bestätigt, daß Beethoven nicht bloß gewisse charakteristische Züge, sondern wirklichen Charakter in dem Grade besaß, daß er Gegenstand unserer Liebe und Verehrung sein kann. Im gewöhnlichen Verkehr machte er einen schlichteren Eindruck, als man vielleicht erwartete; sein Wesen hatte im Grunde nichts Krankhaftes, Zerrissenes, sondern war kräftig und gesund. Was die einfache Natur Beethovens verwickelte, muß die Außenwelt, namentlich auch im Verhältnis zu seinem Schaffen, gewesen sein. Man betrachte die Gewohnheiten dieses Lebens, an denen der Naturfreund seine Freude haben kann. Auf die Dekadenz, die man dem Genie gerne andichtet, paßt zum Beispiel die Abneigung gegen den Alkohol schlecht. Den lebendigen Natursinn bewahrte sich Beethoven durch regelmäßigen Landaufenthalt im Sommer; damals war die Natur aus der Mitte der Großstadt auch viel leichter erreichbar, als heute. „Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht." Ihn zog es sogar nach der „schweizerischen großen Natur". Edel und zart war das Innerste seiner Seele beschaffen. Unzählig sind die Beweise von Wohltätigkeit, von Menschenfreundlichkeit. Das unleidliche Verhältnis zu den Brüdern wurde von seinem Familiensinn ertragen. Mit dem Neffen belastete sich der Vielschaffende in überschwenglicher Herzensgüte; die gewöhnliche Klugheit pflegt derlei abzuwehren. Nur ein großes Kind hat der zehnjährigen Verehrerin, die eine Brieftasche als Geschenk übersandte, den entzückenden Brief schreiben können, den Thayer mitteilt (III, 204). Was diese harmlose Nachgiebigkeit noch rührender macht, ist

das Gegengewicht tapferer Eigenschaften, ohne welches eine so empfindsame Seele sich nicht hätte behaupten können. „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige", dieser gelegentlich hingeworfene Satz klingt wie ein Wahlspruch. Jene Kraft war es auch, die Beethoven auf sich selbst stellte, die ihn zu der berühmten Unabhängigkeit befähigte, in welcher man am allerwenigsten Anmaßung, vielmehr echte Vornehmheit zu erblicken hat. Dem Zwang der Gesellschaft wollte sich Beethoven als Naturkind nicht fügen. Gegen Kirche und Staat fühlte er sich zu freiem Tadel aufgelegt, da ihm die österreichische Mißwirtschaft wohlbekannt war. Mozart und Haydn glich Beethoven darin, daß Geld und Reichtum keine Flecken in seine Seele eindrückten. Ebensowenig hat er vor der vielköpfigen Menge gedienert, der ja, wie das Verhalten der Kritik trefflich beweist, das Urteilen auch Beethoven gegenüber „miserabel" gelang (vgl. Goethes Spruch). Es ist ein seltsamer Irrtum, zu glauben, einem Mozart und Beethoven habe die Kritik sofort ihr freundliches Gesicht gezeigt; das tat sie schon aus dem Grunde nicht, weil sie von den Großen immer und überall unbeachtet gelassen wird. Beethoven konnte es sehr gut aushalten, ohne daß ihm die Mitwelt seine Größe von Tag zu Tag, von Werk zu Werk bescheinigte.

„Unendlich unser Streben, endlich macht die Gewohnheit alles", lautet eine Briefstelle. Den Gegensatz zwischen den Forderungen des Herzens und der Wirklichkeit lernte Beethoven durch den Humor einigermaßen verwinden. Es ist eine bunte Fülle von Anekdoten überliefert. Tapferkeit und Humor reichten aber nicht aus, mit der Welt fertig zu werden. Beethoven war sich der eigenen Unzulänglichkeit wohlbewußt, und da er keineswegs zu öder Freigeisterei neigte, so befestigte sich in ihm eine Frömmigkeit, die in Briefen und Tagebüchern, nicht im Gespräch, Ausdruck fand; sie gründete sich weniger

auf kirchliche Dogmen, als auf einen indisch gefärbten Deismus. Über Beethovens Schwächen sind immer noch sonderbare Vorstellungen verbreitet. Die einen sehen in jeder Unerfahrenheit und Unzuverlässigkeit einen Beweis der Genialität, die anderen geben zwar dem Mangel an Lebensart den rechten Namen, aber ein falsches Gewicht. Wahr ist, daß Beethoven weniger reizbar und mißtrauisch hätte sein können, ohne unsere Verehrung zu ernüchtern. Andererseits hat man besonders das Gehörleiden, dann auch die Widerwärtigkeiten eines „freien" Berufs zu bedenken, um das Urteil zu mildern. Er selbst litt am meisten unter seiner Unbeholfenheit und dem zunehmend unberechenbaren Wesen.

Merkwürdig tritt dagegen die klare Urteilskraft in höheren, geistigen Fragen hervor, welche das persönliche Wohl und Wehe nicht unmittelbar betrafen. Mit rastlosem Eifer und Ernste hat Beethoven an sich gearbeitet: zuerst die Lücken seiner Bildung auszufüllen, dann sich einen Überblick über das Streben und Wissen seiner Zeit zu erringen. Er wußte Bescheid in der Literatur, hatte Sinn für das Echte und wollte sogar „den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters fassen". Es wurde ihm unmöglich, mit Menschen umzugehen, „wo nicht ein gewisser Austausch der Ideen stattfindet". Daß ein Musiker die Dichter kennen müsse, schon um das Beste für die Komposition auswählen zu können, war ein völlig neuer Gesichtspunkt. Die Überempfindlichkeit seiner Zeit teilte er nicht. Klopstock und Jean Paul, mit denen man ihn gerne verglich, waren nicht seine Lieblinge; vielmehr interessierte er sich für Shakespeare und Goethe besonders, kannte Schiller und studierte seinen Herder.

### 11. Die Sinfonien 1—8. Ouvertüren.

Ein solcher Charakter mußte sich mit Energie einer Gattung bemächtigen, welche des Plan- und Gehaltvollen, zugleich aber

einer ursprünglichen, packenden Kraft bedurfte, um unser heutiges Konzertwesen zu begründen und zu rechtfertigen. Zum Volke redet Beethoven in seinen Sinfonien als zu einer Gesamtheit völlig Unbefangener, die kräftig und schlagfertig angefaßt sein wollen. Da galt es denn, sowohl die Typen der einzelnen Sätze, als auch den allgemeinen Zusammenhang schärfer und klarer herauszuarbeiten, als selbst Haydn und Mozart vermocht hatten. Wie notwendig strengste Folgerichtigkeit der wortlosen Spielmusik sei, erkannte schon Lessing, als er sagte: „Wer mit unserem Herzen sprechen und sympathische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann." Als wollte Beethoven diese Forderung bis zum vollen Genügen befriedigen, baute er gleich in den beiden ersten Sinfonien (1800, 1802) nach strengerem Plan, in weiteren Spannungen, als die unterhaltsamen, meist bestellten Arbeiten des vergangenen Jahrhunderts zugelassen hatten; das Larghetto der zweiten eröffnet in Wirklichkeit die Reihe der adagiomäßigen Sätze, in welche sich nun das ältere Andante vertieft. Mit der dritten Sinfonie (1803—1804) tut Beethoven einen gewaltigen Schritt vorwärts. Von der bescheidenen Genügsamkeit an häuslich umschlossenen Leiden und Freuden erhebt sie zu Stimmungen, welche der weite Ausblick auf große Verhältnisse gewährt; der Hörer wächst zur Teilnahme wie an erschütternden, weltgeschichtlichen Ereignissen empor. Napoleon hatte Beethoven begeistert: „Bonaparte" stand ursprünglich als Überschrift über dem Werk. Jedoch als sich Napoleon zum Kaiser ausrufen ließ, wurde Beethoven zornig und ersetzte

jenen Titel durch die Worte: „Heroische Sinfonie, das Andenken eines großen Mannes zu feiern". Nicht ein Äußeres gab seiner Musik den Halt, sondern umgekehrt erfüllte die Musik eine äußere Erscheinung mit idealem Gehalt. Napoleons Name ist zum Verständnis der Sinfonie nicht nötig. Es genügt, und man hat mehr von ihr, wenn man Heldentritt und Heldentat heraushört. Der ungewohnte Umfang besonders des ersten Satzes wirkte seinerzeit empörend; man bemerkte nicht, daß der Beethovensche Erzguß ganz richtig die Verhältnisse des Modells bisheriger Sonatenform wiedergegeben hatte. Nur das Ideal straffer Zusammengehörigkeit der Sätze war noch unerfüllt; auf den Trauermarsch (als zweiten Satz) folgten Scherzo und Finale als einzelne Sätze ohne ersichtliche poetische Notwendigkeit. Im Finale wandelt der Tondichter ein Thema aus dem Prometheus-Ballett ab, das auch fürs Klavier einen dankbaren Stoff darbot.

Obschon wir zur vierten Sinfonie (1806) keine andere Deutung als den unsichern Namen der „Romantischen" haben, dürfen wir sie nicht übergehen: ihr erster Satz zeichnet sich durch phantasievolle Umwege, das Adagio durch Innerlichkeit und Wohlklang aus; Scherzo und Finale sind melodievoll und rhythmisch beschwingt. Im Unterschied von der dritten hat Beethoven das Programm zur fünften Sinfonie (1808) nicht der Geschichte, sondern sich selbst entnommen. Das Werk mahnt geradezu an die ernstesten Rätsel des Lebens. Weltüberwindung, nicht Welteroberung scheint ihr Ziel zu sein. Die einzelnen Teile sind, unähnlich der Eroica, wie Bestandteile eines Dramas aneinandergefügt; alles drängt zu jenem C-Dur-Abschluß, der die Spannung der vorausgehenden Abschnitte löst. Zum erstenmal die Folge: Lamento e trionfo. Sie liegt auch der zweiten und dritten Leonorenouvertüre (im Fidelio) zum Grunde. Das Bedürfnis des Publikums, vor Schauspiel und Oper ein gedrängtes Vorspiel zu hören, reizte

Beethoven, auch die Ouvertüre zu durchgeistigen; sie ward mehr denn je Ahnung und Vorbereitung des Kommenden. Egmont- und Coriolanouvertüre gaben für die selbständige Charakteristik eines rein dichterischen Vorwurfs mustergültige Vorbilder, und damit war nun die Möglichkeit gegeben, die Konzertouvertüre von der Bühne abzutrennen und ihr die interessante Aufgabe eines Programms zuzuweisen.

Für die sechste Sinfonie wählte Beethoven im Vergleich zur fünften wieder einen gegensätzlichen Inhalt: das Naturleben, das er so innig liebte, sollte auch einmal seine Tonwelt verklären. Die Aufschrift: „Erinnerung an das Landleben" verdeutlichte er vor den einzelnen Sätzen durch die Angaben: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" (Allegro), „Szene am Bach" (Adagio), „Lustiges Zusammensein der Landleute" (Scherzo), „Gewitter, Sturm; Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" (Finale). Das Konzertprogramm der ersten Aufführung (1808) war noch ausführlicher. Beethoven hat einmal geäußert: „Ich habe immer ein Gemälde in meinen Gedanken, wenn ich am Komponieren bin, und arbeite nach demselben." Wie dies gemeint sei, zeigen die Gemälde der Pastoralsinfonie: mit Ausnahme von Gewitter und Sturm, welche zu schildern gemeinsames Recht der Tondichter schon vor Beethoven war, ist kein Abschnitt ausschließlich auf Tonmalerei gegründet. Vielmehr macht Beethoven den sinnreichen Vorbehalt zur Überschrift: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Auch der nachgeahmte Vogelgesang, der den zweiten Satz abschließt, fesselt nicht sowohl durch Naturtreue, so hübsch sie gelungen ist, als infolge der wunderbaren musikalischen Lyrik, die der Stelle vorangeht. Somit ist in der Sinfonie als Ganzem die Natur musikalisch hauptsächlich dahin verwertet, daß sie die Seele befreit, entsorgt, aufheitert; und in diesem Sinne lernen wir

die Natur durch Beethovens Musik tiefer verstehen. Jedenfalls ist seine Tonwelt mehr Lichtquelle als Widerschein.

In der siebenten Sinfonie (1812) erinnerte sich der Tondichter des Tanzes, der vornehmlich zu musikalischer Form einlädt; die alte Suite war ja nach der Wirklichkeit des Tanzes angelegt. Beethoven gibt jene Anregungen in genialer Weise dadurch zurück, daß er seinerseits nun der Tanzkunst Vorbilder von höchstem Reiz, von verschwenderischem Reichtum hinstellt. Versuche, die Sinfonie in die Wirklichkeit des Tanzes hinüberzuführen, gelängen aber nur einem Genie, das die Tanzkunst schöpferisch, die Tonkunst nachfühlend beherrschte. Am ehesten wäre vielleicht der Marsch des zweiten Satzes zu verwirklichen.

Im Jahre 1812 wurde noch eine andere Sinfonie, die achte, fertig. Ohne den dionysischen Enthusiasmus der siebenten, bietet sie doch einen willkommenen Ausdruck der Freude und Lust dar: auch das Behagliche und Geistvolle hat sein Recht, wenn es aus Kraft, nicht aus Schwäche stammt. Bezeichnenderweise ersetzt Beethoven das Adagio hier durch ein munteres Allegretto scherzando; ja noch mehr: auch das Scherzo, zu dem er den Menuettsatz der überkommenen Sinfonie umgeschaffen hatte, läßt er diesmal fahren und freut sich eines richtigen, heimeligen Menuettes. So hat er selbst auch für eine ganz einfache Art der Sinfonie ein Vorbild hinterlassen, das der Wiederaufnahme und Fortbildung leichter zugänglich war als etwa die dritte, fünfte oder siebente Sinfonie.

### 12. Kammer- und Klaviermusik.

Eigentlich gehört das Klavier auch in die Kammer; doch ist man übereingekommen, die Klaviermusik ihres großen Umfangs wegen von der Kammermusik zu trennen. Auf beiden Gebieten hat der Sinfoniker Beethoven vieles Gewaltige geschaffen. Hätte er den Ausdruck seiner Empfindungen nicht geschult an der Kammermusik, welche ihre sparsamen Mittel

zu wirksamer Knappheit sammelt, so wären ihm schwerlich die sinfonischen Würfe so meisterhaft geglückt. Klar erkannte er, was die einzelnen Gattungen der Kammermusik betrifft, die Überlegenheit des Streichquartettes. Als 18. Werk erschienen 1801 die ersten sechs Quartette, die vermöge ihrer Reife bald eine Gemeinde um Beethovens Namen scharten. Es wollte schon etwas heißen, mit Mozart und Haydn verglichen zu werden; der Dritte im Bunde hatte vollends eine so überfließende Erfindungskraft und wußte seine Melodien so eigenartig zu beschwingen, zu beflügeln, daß sie auf eine neue, ganz unmittelbare, bisher nicht erlebte Weise beglückten. Man begann innezuwerden, daß von diesen Quartetten aus alle früheren wie von einer Sonne ihr Licht und ihren Schatten erhielten, während umgekehrt die vor-Beethovenschen nicht imstande waren, die neuen Erscheinungen zu erklären. 1806 bis 1807 entstanden weiter die drei dem Fürsten Rasumoffskij gewidmeten Quartette, Werk 59; auf das Bestelltsein deuten die verarbeiteten russischen Volksweisen, die aber den Gesamteindruck kaum stören. Persönlicher und freier ist Beethovens Stil geworden; Maß und Wohllaut, wie sie von geselligem Kreise verlangt werden, weichen den höheren Offenbarungen der Einsamkeit. Deshalb stießen diese drei Quartette (z. B. wegen des humorvollen ersten Allegrettos) auf Widerspruch und Widerstand der Fachgenossen, welche dann noch weniger mit den Werken 74 und 95 (1809 und 1810) etwas anzufangen wußten. Beethoven läßt hier die Regungen seines Gemütes, die Eingebungen seiner weitausholenden und vielverbindenden Phantasie noch freier spielen; das Vorbild einer unendlichen Melodie gestaltet er im Adagio des erstgenannten Quartettes. Am anderen bewundern wir namentlich die dämonische Leidenschaft, die das Ganze durchströmt.

Bezeichnend ist, daß Beethoven das Streichquintett, obwohl es Mozart besonders gepflegt hatte, wieder einschränkte;

nur ein ursprüngliches in C-Dur ist von ihm vorhanden. Andererseits liebte Beethoven das Streichtrio, zu dem Mozart nur einmal gegriffen hatte, offenbar weil es keine Spur von Willkür zuließ, vielmehr zu größter Straffheit und feinster Klarheit zwang. Ebenso gab Beethoven dem Klaviertrio den Vorzug vor mehrstimmigen Besetzungen; das letzte schrieb er 1811. Unter den sieben hierher gehörigen Werken ist auch eines für Klarinette (statt der Violine), Violoncell und Klavier. Von anderen gemischt besetzten Kammermusiken ist das Septett (1800) für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn am bekanntesten geworden. Den Geigern widmete er nicht weniger als zehn, den Cellisten fünf Sonaten, mit Klavierbegleitung; es ist nötig, auch hier die Zeitgrenzen zu bemerken, innerhalb deren sich das Interesse Beethovens für diese Gattungen erschöpft hat: die letzte Violinsonate entstand 1812, die letzte Cellosonate 1815. Von der gesamten Kammermusik Beethovens gibt es zwei- und vierhändige Klavierübertragungen; man kann sich übrigens auch dadurch helfen, daß man an zwei Klavieren z. B. aus den Partituren der Quartette erste Violine und Bratsche, zweite Violine und Cello wörtlich spielt. Auch in die Sinfonien muß man mit Hilfe des Klaviers tiefer eindringen; denn die Geschichte hat gelehrt, daß diese Werke die unentbehrliche Grundlage, den unerschütterlichen Fels jeder festgegründeten musikalischen Bildung darstellen.

Die Klavierwerke selbst sind natürlich am leichtesten und allgemeinsten zugänglich, vor allen die 32 Klaviersonaten. Was sie an Tonumfang, Tonfülle, abgestufter Tonstärke verlangen oder voraussetzen, geht weit über Haydn und Mozart voraus. Das Hammerklavier hatte allmählich im Wettstreit mit Klavichord und Cembalo gesiegt, und Beethoven entschied sich 1816, die 28. Sonate ausdrücklich „für Pianoforte (Hammerklavier)" zu bestimmen. Was etwa Ph. Em. Bachs

Klavierstil dem Orchester ausgewirkt hatte, gab nun Beethoven dem Klavier aus der Überfülle des Orchesters zurück. Manche Zeitgenossen hielten die Sonaten ihrer partiturähnlichen Klangbilder wegen für verkappte Opern. Mit ihren breiten, akkordisch vollen Klängen, ihrer edlen Einfachheit und Sachlichkeit, ihrem hohen Gedankenflug scheinen wirklich manche Sonaten Abbilder von Sinfonien zu sein; so die 8., 12., 14. Auch entdeckt man leicht, wie den Wendungen des Orchesterstils entsprochen wird. Das unterdrückte, „imaginäre" Programm hat manchen Titel veranlaßt, der nicht der des Tondichters war; andere Sonaten nähern sich den Tanzrhythmen der 7. Sinfonie; ein förmliches Programm erhielt die 26., von 1809—1810: „Lebewohl, Abwesenheit, Wiedersehen".

Aber auch mit der Kammermusik berührte sich das Klavier. Gleich in die drei ersten Sonaten floß manches aus den Klavierquartetten des Jahres 1785. Die Sonaten 5—7 (1798) zeigen verwandte Haltung sowohl mit dem Streichtrio Werk 9, als dem Klaviertrio Werk 1. Wie kammermusikalisch muten ferner die Sonaten 15—18 an! Die etwa 1804—1806 entstandene F-Moll-Sonate (Nr. 23) klingt wie ein vorausgenommenes F-Moll-Quartett. So verdanken die am weitesten verbreiteten Sonaten ihren ganz ungeheuren, unvergleichlichen Erfolg wesentlich jener Beethovenschen Kraft, welche das Instrument gleichsam über sich selbst hinaushob. Erst in zweiter Linie kommen die Sonaten, die aus den eigenen Klangfarben des Klaviers einen, wie man etwa sagen könnte, poetischen Stil herleiten. Was in der Zeit namentlich von 1808 bis 1816 entstand, ist vorwiegend (Nr. 24, 25, 27, 28) in einem neuen Klavierstil gehalten, der für die Folgezeit so wichtig wurde, weil er ein Gebiet erschloß, auf dem auch andere Meister Geltung gewinnen und sich mit Beethoven messen konnten; man vergleiche Allegretto, Marsch und Adagio der 28. Sonate mit Schumann, den E-Dur-Satz von Nr. 27

mit Mendelssohn. Auch Etüdenhaftes ist mancher Sonate nicht fremd geblieben; man sehe die 22. daraufhin an. Zur Freude an glänzender Spielfertigkeit steigert Beethoven das Technische in der prächtigen, dem Jugendfreund Waldstein gewidmeten Sonate Nr. 21, welche ursprünglich das lange F-Dur-Andante zum Mittelsatz hatte. Klavierkonzertmäßig klingt die 11. Sonate. Den 28 Klavierkonzerten Mozarts setzte Beethoven nur fünf entgegen; das letzte stammt vom Jahr 1809. Er wußte wohl, daß der geschichtliche Endzweck, den die Gattung fürs Klavier wie fürs Orchester haben konnte, erreicht, eine besonders sorgfältige Pflege daher unnütz sei. In ähnlichem Sinn ist aufzufassen, daß er sich auf ein Violinkonzert (1806) beschränkte. Die gebieterische Nebenabsicht, welche einem Virtuosen Beifall verschafft, mußte Beethoven bald entleiden.

Außer den Sonaten komponierte er Rondi, Präludien und andere Klavierstücke, die er mit Vorliebe Bagatellen benannte. Letztere prägen den Typus des „Charakterstücks" aus, das ohne eigentlich großen Charakter (daher die sprachliche Zusammensetzung, die immer auf etwas weniger Bedeutendes weist) gelegentliche Stimmungen schlagfertig festhält. Hierin hat Beethoven viele Nachfolger gefunden. Dagegen steht er wieder einzig da als Schöpfer von Klaviervariationen, die eine phantasievolle Kunst der Wandlung verraten, wie sie selbst Mozart nicht besessen hatte. Weil die Variationen von der leichtesten bis zur schwersten Stufe dem Spieler einen reichen Vorrat bieten, bleiben sie namentlich für den Unterricht ein willkommenes Hilfsmittel. Auch ist hübsch, daß sie einige Melodien der gleichzeitigen italienischen Opernschule aufbewahren.

### 13. Fidelio. Werke für Gesang.

In der gespielten, nicht in der gesungenen Musik ruht Beethovens eigentliche Bedeutung. Nun ist hiermit aber nicht

gesagt, was er für mitwirkenden Gesang oder für die einzelne Singstimme geschaffen habe, sei unwert. Vielmehr zeigt ein Werk wie die Oper Fidelio, welche Überlegenheit Beethoven auch in einem nicht ureigenen Gebiet bekundete. Schon das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" brachte ihn 1801 in Berührung mit dem Theater. Gerne nahm er dann die Gelegenheit wahr, sich auch der Oper zu bemächtigen. Rettungsgeschichten waren damals beliebt, und Beethoven konnte am Leonorenstoffe seine ganze Kraft und Eigenart entfalten. Anstatt der Liebeständelei feiert der Tondichter die Gattentreue. Leonore erlöst Florestan, einen politischen Märtyrer, aus seiner Gefangenschaft. Da ward Beethovens Herz Feuer und Flamme; den Ideen der Französischen Revolution zugänglich, im übrigen ohne persönlich-politischen Haß, hielt er es immer mit den Unterdrückten und glaubte aus glühender Überzeugung an eine bessere Zukunft des Menschengeschlechts. So sind denn die Abschnitte und Stellen, welche an diese Grundgedanken anklingen, z. B. auch die Partie des Ministers, herrlich ausgeführt; nicht weniger das Heldenhafte der Liebe in Leonore wie in Florestan, und die überschwenglichen Erschütterungen ihres Wiederfindens. Der musikalische Ausdruck ist in den Singstimmen ebenso getroffen wie im Orchester, dessen Aufgabe im Vergleich mit Mozart noch erweitert wird, nur daß hierbei stimmliche Bedürfnisse mindere Rücksicht finden. Der Aufbau ändert nichts am italienischen, überlieferten Grundriß; die musikdramatischen Stellen berühren sich mit dem Mozartschen Opernfinale. Leider hat Beethoven aus der Spieloper den Dialog beibehalten; für die Störung des Sprechens kann auch das geistreiche Melodram nicht entschädigen. Bei den Zeitgenossen erregten Stoff und Musik Anstoß: anstatt glänzender Aufzüge, prunkvoll wechselnder Schauplätze die Aussicht auf Gefängnismauern, die Nacht des Kerkers, noch dazu des politischen, was Beethovens hohe

Gönner verdrießen mußte. Und anstatt der Musik, die vergnügsam unterhielt, eine kühne Aussprache menschlicher Leiden und Freiheitsfreuden. Dreimal hat Beethoven seinen Fidelio in Angriff genommen und vollendet: 1805, 1806 und 1814. Schmählicherweise gestand man ihm wegen Paërs Leonore den Titel Leonore nicht zu, sondern ersetzte ihn dauernd durch Fidelio. Ob die Umarbeitungen, denen sich Beethoven unterziehen mußte, überall Verbesserungen seien, ist eine offene Frage, solange die Gesamtausgabe sich ausschweigt und Otto Jahns Klavierauszug vergriffen ist. Was die Ouvertüren betrifft, so wurde die erste wahrscheinlich nur im stillen bei Lichnowsky gespielt und dabei verworfen (nachgelassenes Werk 138). Die zweite begleitete die drei erfolglosen Erstaufführungen des Novembers 1805. Aus dieser zweiten formte Beethoven sodann die dritte (bekannteste) für 1806. Endlich noch eine vierte, leichtere, für 1814.

Trotz der Mühen und schlimmen Erfahrungen hätte Beethoven gern weitere Opern komponiert; aber er war sehr wählerisch im Stoff und in der Sprache. Macbeth, Faust, die schöne Melusine und anderes schwebten ihm vor; alles scheiterte am Textdichter. So blieb Fidelio der einzige Markstein für die deutsche Oper von der Zauberflöte (1791) bis zum Freischütz (1821).

Von den mancherlei Gelegenheitswerken, die für die Bühne noch zustande kamen, ragt nur die Musik zu Goethes Egmont hervor. Auch die wertvolleren großen Chorwerke sind nahe beieinander: 1807 entstand die erste Messe in C-Dur; 1815 Meeresstille und glückliche Fahrt, nach Goethe.

Die musikalische Lyrik sollte einem anderen Tondichter vorbehalten bleiben. Als schöne und bedeutsame Vorzeichen betrachten wir jetzt die vielleicht durch Ph. Em. Bach angeregten Gellertlieder (1803), den Liederkreis: An die ferne Geliebte (1815—1816), nicht zu vergessen die schon 1797

erschienene Adelaide. Wenn auch Kraft und Ernst der Erfindung in solchen Meisterstücken nicht versagte, so bestätigen doch die viererlei Versuche, Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt" musikalisch zu fassen, wie wenig es Beethoven gelang, sich in fremde Empfindungswelten einzuleben; an der eigenen Welt hatte er genug. Nicht nach voller Gebühr werden heute die nach London gelieferten Bearbeitungen irischer, wallisischer und schottischer Volkslieder geschätzt.

## 14. Die letzten Werke.

Etwa vom Jahre 1817 an, also durch das letzte Jahrzehnt verinnerlicht sich Beethovens Wesen und damit seine Musik in eine neue Tiefe, wohin zu folgen nur denen möglich war und ist, welche in seelischen Erlebnissen übereinstimmen. Hatte Beethoven bisher bei aller Ursprünglichkeit den Zusammenhang mit dem 18. Jahrhundert nicht verleugnet, so entfernt er sich nun weit von ihm, so daß einhellige Verständigung zwischen Liebhabern des Alten und der Gemeinde Beethovens verloren gehen mußte. Jene stießen sich besonders an den ausgedehnten Formen und jähen Übergängen und sahen darin Mangel an Maß, ja Zerrissenheit. Nun wären das Unersättliche und dann wieder Sprunghafte in Beethovens letzten Werken an und für sich gewiß keine Vorzüge; aber beides hängt aufs engste zusammen mit jener hochgespannten, ja verzückten Begeisterung, die Beethoven jetzt mitzuteilen hat. So klingt auch seine Musik, als redete sie „in fremden Zungen". Mag man es mit Recht oder Torheit krankhaft finden, wenn sich der Mensch bis zum äußersten begeistert: sicher ist, daß Beethoven in solchem Zustand musikalische Gedanken von einer Schönheit und Tiefe offenbart, wie er sie auf bisherigen Pfaden nicht hätte erfinden können.

Am Beginn dieses Zeitraumes steht die 1818—1819 vollendete Große Sonate Nr. 29 in B-Dur für das Hammer-

klavier. Wenn sie der Schöpfer nur auch instrumentiert oder wenigstens für zwei Klaviere geschrieben hätte, da er nun einmal abgeneigt schien, das Vierhändige, von Mozart so herrlich begonnen, durch Werke von Bedeutung fortzusetzen. Die Sonate gehört zweifellos zur orchesterfähigen Gruppe. Bezeichnend für das vollkommene Außer-sich ist das Adagio, ein inbrünstiges Gebet; bezeichnend ferner die Form der Fuge im Schlußsatz. Das Scherzo steht vor dem Adagio, wie in manchen Quartetten Mozarts das Menuett vor dem Andante.

Auch die neunte Sinfonie bestätigt diese Reihenfolge der Mittelsätze. Entstanden 1817—1824, besiegelt sie den Inhalt der Beethovenschen Lebenserfahrung. Von dem Drucke des bittersten Leides ist der erste Satz belastet. Bacchantische Orgien, mit genialem Humor untermischt, entfesselt das Scherzo. Die selbstvergessenen Wunderträume des Adagios ergießen sich in die kunstvolle Wandlungsform; auch sonst bilden die Werke der letzten Zeit die Variation aus. Schlicht genug löst der Schlußsatz die Spannungen, indem er nach erneutem Ausbruch wütenden Schmerzes und nach den Gedenksprüchen der drei ersten Sätze die Melodie zu Schillers Ode an die Freude anstimmt; anfangs ohne Gesang, dann vom Chor durchgeführt, schließt dieser wahrhaft dionysische Hymnus die Sinfonie mit überwältigendem Jubel ab. Es ist ganz natürlich, daß der Ausdruck der Freude die menschliche Stimme herbeiruft; schon in der Chorphantasie machte sich Beethoven 1808 mit diesem Gedanken vertraut. Außerdem aber konnte das sinfonische Lebenswerk des Meisters nicht großartiger gekrönt werden als durch ebenbürtiges Ineinanderwirken des Gesangs und der Instrumente.

Noch auf einem anderen Gebiet vollzog Beethoven eine solche Vereinigung: 1818—1823 schuf er die zweite Messe, die Missa solemnis. Des bunten Textes Bestandteile schied und zerlegte er genau nach ihrem Sinn und schliff aus jeder Vor-

stellung den musikalischen Edelstein, der uns bald aus den Singstimmen, bald aus dem Orchester, meist aus beiden zusammen anfunkelt. Im „Präludium" schildert er den Vorgang des heiligen Abendmahls. Bei aller Sorgfalt um das einzelne stimmt der Tondichter doch jeden Abschnitt auf einheitlichen Grundton. Der gewaltige Ernst Beethovenscher Kunst erheischte das Einfügen des Soloquartettes in den musikalischen Zusammenhang; mit Arien und ähnlichen Gesängen mochte sich Beethoven in der Kirchenmusik nicht mehr befassen. Freilich verzögerte die hohe Aufgabe der Einzelsänger den Erfolg auf lange hinaus, und zwar viel mehr als das Überschreiten kirchlicher Satzung, der doch jede Rücksicht mit Ausnahme der Zeitdauer gezollt ist. Stark und glutvoll äußert sich in der Messe des Tondichters ungekünsteltes Empfinden, wie es die religiöse Zuflucht erstrebt und erkämpft. Das Werk ist dazu angetan, nach Beethovens Absicht „sowohl bei Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen". Der Schluß im Credo stellt eines der herrlichsten Zeugnisse des Glaubens an die Unsterblichkeit dar.

In den letzten Jahren zog sich Beethoven auf die Quartette zurück. 1824—1826 entstanden die Werke 127, 132, 130, 133 (ursprünglich Finale zu 130), 131, 135; die Opuszahlen sind also keine Zeitzeiger. Viel kräftiger als die letzten Klaviersonaten, 1821—1822, Werk 109 bis 111 — eine Art Trilogie von überwiegend weicher Empfindungsseligkeit —, sprechen die letzten Quartette von den Leiden des Meisters. Mit scheuer Ehrfurcht nennen wir diese Werke als ein Höchstes der Tonkunst. Wie durchgeistigt sind Fuge und Variation im Cis-Moll-Quartett! Und dann Sätze, wie die Kavatine des B-Dur-Quartettes, bei der dem Schöpfer selbst jedesmal die Träne entstürzt! Was sagte doch Jakob Grimm, als er über den Ursprung der Sprache nachsann? „Musik schwimmt nach

aufgegebenem Wort geflügelt in solche Höhe, daß ihr kein Gedanke sicher folgen kann." Nur vereinzelt deutet Beethoven die Richtung seines Fluges an, z. B. im Adagio des A-Moll-Quartettes als „heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit"; oder im Finale des F-Dur-Quartettes als „schwergefaßten Entschluß".

Solange es keine Vereinigungen in Deutschland gibt (nur Paris hat solche), welche die letzten Quartette regelmäßig aufführen, muß man sie sich auf irgend eine häusliche Art aneignen; am besten vierhändig oder an zwei Klavieren. Denn es ist für jeden, der vergleichen und urteilen will, unerläßlich, sie zu kennen.

### 15. Beethovens musikalische Mittel.

Von Beethoven kann man reden, fast ohne auf das Technische seiner Kunst einzugehen; so sehr vergessen wir über dem Eindruck die Mittel. Es ist aber interessant, auch nach dieser Seite zu prüfen, was er überkommen und wie er es fortgebildet und zuletzt nachwüchsig hinterlassen habe. Großes verdankt die Geschichte seiner gleichsam mehr redenden als singenden Melodie; womit die Sangbarkeit und Pflicht gesangvollen Vortrags nicht in Abrede gestellt sei. Der spätere Beethoven erinnert häufig an die melodische Weise Bachs, sofern er, bald höher schwebend, bald niedertauchend, die Ruhepunkte, die Berührung des Bodens zu vermeiden scheint, ehe er ans Ziel kommt. Was die Harmonik betrifft, so war der Fortschritt zu einer höheren Stufe ohne Einbuße einzelner Vorzüge des alten Bach nicht wohl möglich. Beethoven ist es um die Freiheit des Modulierens zu tun; diese konnte er nicht erreichen, ohne den früher herrschenden kontrapunktischen Stil zu verlassen, welcher die Harmonie als Ergebnis aus den Schritten der einzelnen Stimmen gewinnt. Zudem war er von Jugend an in eine Entwicklung gestellt, welche ganz und

gar nicht von Bach ausging, sondern die Harmonie gleichsam zur Säule erstarren ließ. Erst hierdurch erlangte man das neugeschärfte Bewußtsein von der durchgreifenden Abhängigkeit der Tonarten, wodurch sie sich in mannigfaltestem Sinn verknüpfen lassen. Beethoven war es vorbehalten, die Terzverwandtschaften der Akkorde zu entdecken und auszubeuten; Es-Dur, E-Dur, oder As-Dur, A-Dur nach C erweitern ungemein das Spiel harmonischer Beleuchtungen. Doch ließ Beethoven der Folgezeit noch manchen glücklichen harmonischen Griff übrig. Ebenso haben ihn spätere Meister im Wohllaut gesättigten Orchesterklangs und an Reichtum der Klangfarben weit überboten. Zwar ist zum Beispiel die Pastoralsinfonie ausgesucht schön instrumentiert. Allein Beethoven lebte in einer Übergangszeit, die ihm Schwierigkeiten verursachen mußte, auch wenn er sich und seine musikalischen Gedanken geduldiger und rücksichtsvoller beschieden hätte. Die Blechbläser, insbesondere die Trompeten, sind der Beethovenschen Sinfonie beschwerlich, weil die damaligen Instrumente ohne Ventile waren, also nur über die Naturskala verfügten. Und doch hat sie der Tondichter viel reicher verwertet als Haydn und Mozart. Wie mancher Unzulänglichkeit vorsichtig abzuhelfen sei, hat Richard Wagner (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. IX) in seiner Untersuchung über den Vortrag der 9. Sinfonie überzeugend auseinandergesetzt.

Eines der wesentlichsten Kunstmittel, der Rhythmus, ist von Beethoven so stark bereichert worden, daß nunmehr eine ganz neue Entwicklung anbricht. Das war eine der günstigsten Folgen freiwaltender Harmonie; der strenge kontrapunktische Stil hätte es nie zu freier Rhythmik gebracht, und Bülows Ausspruch, daß „im Anfang der Rhythmus" war, trifft keineswegs auf die Geschichte zu. Eine willensstarke Natur, drang Beethoven zum Kern alles Rhythmischen vor, das im Kampf zwischen taktmäßiger und synkopischer Betonung besteht. Der

Takt regelt zwei- oder dreiteilig eine Folge betonter und unbetonter Zeitteile; die Synkope, als deren Schöpfer Beethoven gelten muß, widerstreitet der Regel, indem sie Unbetontes betont, oder Betontes unbetont läßt, oder beides zusammen bewirkt. Die Synkope strebt, den Einsatz zu beschleunigen, die Taktregel, ihn zu beruhigen. Vorbildlich ordnet Beethoven das Dynamische dem Rhythmus unter, so daß es folgerechter Ausdruck des rhythmischen Aufbaus wird. Bezeichnend für den Aufbau im großen ist der Übergang vom Crescendo ins Piano, der leider von den Ausführenden meist verfehlt wird, weil weder ein Orchester, noch ein Quartettverein sich um die Lehre der Phrasierung genauer bemüht. Es wäre aber für den Vortrag von großem Nutzen, wenn die Art der thematischen Arbeit Beethovens ins klare Bewußtsein aufgenommen würde. Er gliedert und überspannt größere Verhältnisse als Mozart und Haydn; dies zeigen ja schon die erweiterten Ausdehnungen, die er meistert. Aber auch den Grundplan der Sonatenform selbst ändert er dadurch, daß er den Durchführungsteil steigert und höher spannt, die Wiederholung aufs Nötigste beschränkt, womöglich kürzt, um schließlich den Anhang der Coda als letzte Wölbung emporzuführen. Beethoven ist Meister der echten Steigerung, die langsam (ja nicht beschleunigt!) emporsteigt. So bringen seine Themen, das Haupt- und das Seitenthema, zu denen manchmal ein ausgebildetes drittes hinzutritt, jenen Wunderbau zustande, der uns zwingt, einem Beethovenschen Satz von Anfang bis zu Ende mit unausgesetzter Aufmerksamkeit, mit selbstvergessener Hingebung zu folgen.

## IV. Schubert.

### 16. Das Romantische in der Musik.

Kaum ein anderes Kunstwort ist so verschieden geschmeidigt und gedehnt worden, wie dasjenige der Romantik. Das Ver-

ständnis für die Schönheit wilder Gebirgslandschaften war im 18. Jahrhundert eine der ersten Äußerungen romantischen Sinnes. Für die Musik jedoch kam das Erhabene gerade in der Zeit vor Beethoven wenig in Betracht; der Geschmack schätzte das Liebliche, Unterhaltsame. Und doch wurde schon Mozart dem Romantischen zugesprochen. Denn dieses fand im Widerspiel gegen das Klassische einen wehrhaften, zu Streit und Ausfall geeigneten Anhalt. Klassisch hieß, was aus römischem oder griechischem Altertum stammte; in der Oper ward es an den Höfen gepflegt. Sofern dies nun als kalte Kunst empfunden wurde, erhielt das Romantische einen warmen Gegensinn. Gluck sah sich an die Stoffe des Altertums gebunden, wie vor ihm Rameau und Lully. Mozart griff in ein anderes, der Wirklichkeit näheres Leben hinein. Somit gewann das Romantische ziemlich genau den Anstrich des Modernen, das in seiner zeitgenössischen Eigenschaft lebensvoller und der Anteilnahme gewisser erschien. Seltsam ist nur, daß man eine recht einfache Sache so töricht und undeutsch benannte.

Im übrigen bewahrte das Fremdwort noch geraume Zeit ins 19. Jahrhundert hinein geachteten und vollgültigen Wert. Denn das erstarkende Gegenwartsgefühl hatte in Deutschland unter anderem die Folge, daß man sich mit der eigenen Vergangenheit ebenso eifrig zu beschäftigen anfing, wie mit römischer und griechischer Geschichte. Namentlich aber verhieß die deutsche Götter- und Heldensage reiche Ausbeute für die Dichtkunst; Jakob Grimm, der Forscher, entfaltete in seiner Gelehrsamkeit ebenso starke dichterische wie scharfsinnige Anlagen. Die Musik, soweit sie mittelbar oder unmittelbar aus solcher Romantik Nutzen ziehen konnte, vergalt ihr mit der Vorliebe für Märchen- und Sagenhaftes, vor allem in der Oper. Seltsam ist wiederum nur, daß die germanische Forschung und ihr Einfluß auf die Tonkunst unter dem widersinnigen Zeichen des Romantischen einherging.

Mit dem Sinn für romantische Naturschönheiten nahm es eine ähnliche Bewandtnis: man behielt den bequemen, nichtssagenden Namen bei, auch als man nicht mehr bloß die Alpen, sondern jedes Gebirge bewunderte, zuletzt jede unverdorbene Landschaft, den deutschen Wald, die traute deutsche Flur zu lieben fand; am spätesten das Meer. Ohne das allgemeine Erwachen heimischen Naturſinns wäre Beethovens Pastoralsinfonie nicht entstanden.

In bezug auf die Musik kann also dreierlei sehr Verschiedenartiges als romantisch geehrt werden: die Wahl zeitgenössischer oder wenigstens eigengeschichtlicher Stoffe, statt jener aus dem Altertum; das Zurückgreifen in die Welt des Sagenhaften, des Wunderbaren; das träumerische Sichversenken ins Leben und Weben der Natur. Daß man diese drei Richtungen, statt sie beim zugehörigen Namen zu nennen, mit dem Fremdwort umnebelte, das hatte notwendig zur Folge, daß ihr Wert allmählich wieder zu sinken begann. Sofern das Achten auf die Gegenwart, die Begeisterung fürs Wunderbare, der Sinn für Natur im rechten Verhältnis zueinander und in gesunder Weise sich betätigen, bleiben sie unverlierbare Errungenschaften, gegen welche sachlich nichts einzuwenden ist. Nun aber entwickelte sich aus dem Fremdwort des Romantischen, wie aus jedem Fremdwort, eine erniedrigende Bedeutung, welche alles das in sich aufnahm, was im Streben zunächst der literarischen Romantiker dunkel, verworren, übertrieben, unzulänglich war. Dergestalt ward der Begriff des Romantischen selbst verunreinigt und entwertet: alles, was mit ihm zusammenhing, schien zu veralten und wurde schließlich mit dem neuen Schlagwort des Modernen vertauscht; natürlich ebenso verkehrt, wie vordem, als man dem Klassischen das Heil des Romantischen entgegensetzte.

Hieß Mozart romantisch, weil er Glucks Opernstoffe fallen ließ, so wurde nicht minder Beethoven von einem Wortführer

der literarischen Romantik parteigemäß beleuchtet: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822) kämpfte für Beethoven als für den echten Romantiker der Musik. Seine musikalischen Schriften sind von Hans vom Ende, neuerdings von Edgar Istel herausgegeben worden. Es geht aus ihnen hervor, daß Hoffmann die ahnungsvolle Unendlichkeit der Tonwelt Beethovens pries, während wir den Tondichter nach klarbestimmtem Ausdruck ringend erkennen. Auch sonst fällt auf, daß die Romantiker nicht das Rechte trafen: Tieck schwärmte, statt für Weber, für alte Musik ohne genügende Kenntnisse.

Wenn man nun weiter bedenkt, daß Mozart und auch Beethoven aus Romantikern sogar wieder zu Klassikern umgestempelt worden sind (nachdem sie gegen das Klassische hatten Sturm laufen müssen), so wird man sich aus dem Titel des Romantischen wenig machen: hier ein Orden, dort ein Brandmal oder Schandfleck, gehört er von jeder wissenschaftlichen Beweisführung oder Wertung ausgeschlossen. Will man romantische Eigenschaften rühmend hervorheben, so steht es frei, sie sachlich zu kennzeichnen; wagt man aber, einem Tondichter etwas Romantisches als Schwäche aufzurücken, so macht man sich einer Torheit, nicht bloß eines Irrtums schuldig. Denn Krankhaftes, Entartendes, Minderwertiges mag es zu allen Zeiten geben, und das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, an das man sich als letztes Merkmal der Romantik anklammert, wird jederzeit zu falschen Mitteln und erborgtem Ausdruck verleiten. Nicht ob ein Werk klassisch, romantisch, modern sei, hat die Geschichte zu fragen, sondern ob es sich als echt und gut und meisterhaft bewähre, oder vielleicht als das Gegenteil herausstelle, wofern es in keiner Weise genützt hat.

## 17. Der Schöpfer des Liedes.

Der auf deutsche Gegenwart und Vergangenheit gerichtete Sinn hat die Freude am Lied um die Wende des Jahrhunderts

mächtig gefördert. Die Geselligkeit der höfischen, adeligen Kammermusik begünstigte einst alle Arten des Spiels und ließ das Lied nicht recht aufkommen. Anders verhielten sich die bürgerlichen Kreise: sie gaben dem liedmäßigen Gesang seine Heimat. Ungezwungen, frei behaglich möchte sich die Lust am Singen befriedigen. Ungemein günstig wirkten die politischen Verhältnisse, weil sie vor 1813 die Sehnsucht nach allgemeiner Befreiung nährten, und als die Fremdherrschaft abgeschüttelt war, den Drang nach freier bürgerlicher Verfassung reizten. Was konnte Schöneres zum Ausdruck bewußter Gemeinsamkeit erfunden werden als das Lied? Ein- oder mehrstimmig pries es die Heimat, Natur, Freiheit, Liebe und Freundschaft. Ohne politisch verengt zu werden, umfaßte der Gesang die Angehörigkeit zum einigen, freien, deutschen Volke. 1809 und 1810 gründeten Zelter in Berlin, Nägeli in Zürich Männerchöre, die bald als Liedertafeln und Liederkränze allerorten nachgeahmt wurden. Es ist kein Zufall, daß die Sangeslust besonders in Schwaben, wo der Adel die geringste Rolle spielte, kräftig erwachte; 1824 ward der Stuttgarter Liederkranz begründet. Auch erstanden in Württemberg zwei hervorragende Komponisten volksmäßiger Lieder: Friedrich Silcher (1789—1860) und Friedrich Glück (1793—1840); von letzterem stammen die Melodien „In einem kühlen Grunde", „Herz, mein Herz", auch der einst vielgesungene „Abschied" des Generals Bertrand.

Man wird die neuerwachte, in Nachbarschaft des Männerchors gepflegte Lust am volkstümlichen Liede nach Gebühr wertschätzen und doch beachten, daß die musikalische Entwicklung noch einer anderen, ebenso schönen Blüte Saft zuführen mußte: neben dem Volkslied erlebte die Zeit um 1815 die Schöpfung des Kunstliedes, und der Schöpfer war Franz Schubert (1797—1828) in Wien. Daß die Knospe gerade am österreichischen Zweige der Tonkunst hervorbrechen und auf-

gehen konnte, war offenkundig durch die Kraft bedingt, welche Schubert aus den Meisterwerken Mozarts, Haydns, Beethovens zog; hat er ja selbst auch Meisterhaftes in Kammermusik und Sinfonie geleistet. Abgesehen von Zumsteeg und Beethoven, dürfte er auf dem Gebiete des Liedes wenige Vorgänger warm geliebt haben; unwillkürlich und ohne viel Einflüsse vereinigte er alle Bestrebungen, die seit ungefähr 1750 ein reicheres Kunstlied zu gewinnen trachteten. Sofern deren Hauptherd das literarisch bewegte Berlin war, erscheint es unerwartet, ist aber sehr bezeichnend, daß dem Süden die Krone der Vollendung oder vielmehr das Lorbeerreis der Neuschöpfung beschieden war, obgleich Wien im Verhältnis zum deutschen Norden nur unbedeutende Dichter beherbergte. Gerade Schuberts Berliner Nebenbuhler Zelter (1758—1832), den sich Goethe unbegreiflicherweise zum Beirat in der Musik erkor, büßte den Verkehr mit dem Dichter durch musikalische Ohnmacht. Indem er allzu willig Goethe gehorchte, der im Liede die Musik nicht zur Hauptsache werden lassen mochte, trat Zelter sogar hinter den strebsameren Reichardt zurück, der den Übergang zu Schubert vorbereitete; freilich war Zelter auch von Haus aus weniger begabt. Trotz des ungeheuren Vorteils, mit Goethe befreundet zu sein, konnte er höchstens den König in Thule als lebensfähiges Lied hinterlassen. Goethe selbst hat, übel beraten, für die 1819 übersandten Lieder Schuberts kein Zeichen des sonst höflich gespendeten Dankes verlauten lassen, so wenig wie nachher für Beethovens Messe oder Berlioz' Faustszenen; auch gegen Weber wußte ihn Zelter zu verstimmen.

Allein, ohne dichterischen Verkehr und Fürschutz, ohne bedeutendes musikalisches Vorbild, ohne schulwissenschaftliche Tüfteleien, hat dagegen Schubert das Kunstlied geschaffen, gleichsam als Absagebrief an alle Art wohlmeinender und übel wirkender Kunstbeschützung. Denn unmöglich kann das

Lied einem Besteller gearbeitet werden; frei tönt es hervor, wie in der Natur der Sang des Vogels. Bald strophisch ebengleich, wie früher, bald gegliedert und doch einheitlich; hier mit einfachster Melodie sich begnügend, dort allen Feinheiten der Sprache folgend; das eine Mal schlicht akkordisch begleitet, das andere Mal von reichen Stimmen des sinfonisch anschwellenden Klaviers: — so fließen Schuberts Lieder in natürlicher Mannigfaltigkeit aus dem Born einer genialen Erfindung. Man sollte diesen Reichtum nicht bloß aus einem kleinen „Album", sondern aus dem ganzen Liederwerke genießen. Die Friedlaendersche Ausgabe bei Peters enthält 433 Lieder. Eine eigentliche Entwicklung hat Schubert im Liede nicht durchgemacht; wem es einmal gegeben ist, zu singen, der singt gleichsam wie der Vogel immer naturwüchsig. Auch war Schuberts Lebenszeit (knapp 32 Jahre) leider kärglich bemessen. So konnte er sich auch nicht auf wählerische Prüfung der Texte einlassen: er nahm alles, wann es sich ihm gerade zutrug. Doch sind Schiller, Goethe und andere echte Dichter reich vertreten. Schuberts Stoffgebiet ist durchaus nicht bloß auf das Liebeslied beschränkt; mit Ausnahme der Ballade umfaßt es alle dichterischen Stimmungskreise, die sich überhaupt für die Musik eignen. Man vergleiche etwa folgende Reihe, die aus den bekanntesten Liedern ausgehoben ist: O gib vom weichen Pfühle, Gretchen am Spinnrade (1814); Erlkönig, Heidenröslein (1815); Wiegenlied (Werk 98, 2), Alinde (1816); Ganymed, Die Forelle, An Schwager Kronos, Gruppe aus dem Tartaros (1817); Der Tod und das Mädchen (1821); Der Musensohn, Frühlingsglaube (1822); Du bist die Ruh', „Die schöne Müllerin" (1823); Über allen Gipfeln (spätestens 1824); Das Lied im Grünen, „Winterreise" (1827); Der Kreuzzug, Die Sterne (1828). Der „Schwanengesang" erschien größtenteils nach Schuberts Tod. Merkwürdigerweise hat Beethoven erst auf dem letzten Krankenlager von

Schuberts Werken Kenntnis bekommen; das Verhältnis muß durch Neider zerklüftet worden sein. „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke", meinte Beethoven erstaunt; leider konnte ihn die neue Lyrik nicht weiter anregen.

### 18. Schuberts Instrumental- und Chormusik.

Dagegen kannte Schubert von jung auf seinen Beethoven; „Wer vermag nach ihm noch etwas zu machen?" äußerte er einmal, und es steckt in dieser Frage ebensoviel Ehrgeiz und Ahnung der eigenen Kraft, wie Bescheidenheit. All seine Lieder betrachtete Schubert als ein Vorspiel zu Größerem; 1828 wollte er „nichts mehr von Liedern hören, da er nun ganz in der Oper und Sinfonie sitze". In der Tat sind seine Schöpfungen außerhalb des Liedes nicht weniger bedeutend. Überall greift das Ungezwungene, Natürliche seines musikalischen Denkens durch; lebte doch im Schöpfer ein tiefes Naturgefühl. Wenn man bemerkt hat, daß die schönsten Erzeugnisse des griechischen Geistes nur unter freiem Himmel erdacht sein können, so spiegelt ähnlich Schuberts Musik den Aufenthalt im Freien wider. Ein leidenschaftlicher Wanderer, war Schubert viel unterwegs. Er besuchte von Wien aus St. Pölten, Oberösterreich, Graz, und von den Schönheiten seines Heimatlandes ging mancher Reiz in seine Musik über, nicht etwa als Ausdruck bestimmter Landschaften, sondern als selbstvergessene Naturstimmung. Dem Tondichter war die Natur eine holde Traumgelegenheit, ein menschenreiner Ort, heilkräftig, wo nötig, gegen die Wunden des Lebens, daß sie in sanfter Melancholie vernarbten. Der Anblick der Natur ändert ja die Art des Fühlens: der Schmerz verliert den Stachel, der Widerstreit beschwichtigt sich und sucht den einfachsten Weg des Ausgleichs. Man könnte Schuberts Natürlichkeit bis in Einzelheiten der Melodie, Harmonie, des Rhythmus, der Instrumentierung verfolgen.

Klar prägt sich in den Sinfonien nach Form und Gehalt an Stelle des tatfrohen, handelnden das hingegebene, leidende Wesen Schuberts aus. In schwelgenden Längen scheint die vor-Beethovensche Lust am Musizieren fortzuklingen; oft ist es, als vergesse der Tondichter des Hörers und berücksichtige nur die Ausführenden. Aber die unerschöpflichen Wendungen der Phantasie überzeugen uns doch, daß Schubert, auch wenn ihm das Leben zu sorgsamer Feile hätte Zeit gelassen, so und nicht anders komponieren mußte. Der Lyriker wurde in der Spielmusik oft zum Epiker. Am bekanntesten sind die 7. und 8. Sinfonie in C-Dur (1828) und H-Moll (1822; nur zwei Sätze).

In der Kammermusik schließt sich Schubert enger an Beethoven an als in der Sinfonie. Nach sieben Jugendquartetten entstanden von 1814 bis 1826 acht reife Quartettschöpfungen, unter denen besonders die in A-Moll und D-Moll hervorragen. Melodien aus Liedern nimmt Schubert gern in Kammermusikwerke herüber; zum Beispiel enthält das D-Moll-Quartett als eine Art Totentanz Variationen über das Lied Der Tod und das Mädchen. Zwei Streichtrio und ein einziges, herrliches Streichquintett (1828) umrahmen die Quartette; das Quintett wählt zwei Celli, statt der zwei Bratschen bei Mozart und Beethoven. Aus der übrigen reinen Kammermusik leuchtet hervor das Oktett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott (1824).

Mit dem Klavier untermischt der Tondichter Streichinstrumente in den beiden Trio des Jahres 1827 und im A-Dur-Quintett am glücklichsten; letzteres flicht die Weise des Liedes Die Forelle ein. Mehr unterhaltsam als bedeutsam sind die Werke für Klavier und Violine, und ähnliches. Dagegen wetteifern die 1815 bis 1828 entstandenen reifen Klaviersonaten mit jenen Beethovens an orchestermäßigem Schwung und an Kernigkeit der Gedanken. Hieran nicht genug, be-

reitete sich der Genius Schuberts in den losen Stücken ein eigenes, neues Reich, in welchem nun Kraft und Klangfarbe des Klaviers erfolgreich walteten. Der Klavierspieler liebt die C-Dur-Phantasie mit der Episode aus dem Liede Der Wanderer, die Impromptus, die Musikalischen Momente und die ganze blühende Literatur des Einzelstücks vor allem des klaviermäßigen Klanges wegen; mit Freuden wird er dann gewahr, wie Schubert den Stil der Bagatellen Beethovens verläßt und seine lauschigen Stimmungsbilder liebevoll und vielseitig ausgestaltet. Noch halten einander bei Schubert Sonate und Einzelstück die Wage; Beethoven hatte in der Sonate den gewichtigeren Wert niedergelegt: nach Schubert sank die andere Schale stark zugunsten des Einzelstücks. Noch ein drittes Gebiet erschloß sich Schubert: das der Tanzmusik. Er verschmähte nicht, eine stattliche Reihe von Tanzstücken fürs Klavier zu schreiben, instrumentierte auch gelegentlich, allerdings seltener als Mozart und Beethoven, Tänze fürs Orchester. Der deutsche Ländler oder Walzer, oft kurzweg „der Deutsche" genannt, hat von Schubert sein behagliches, gemütliches Wesen erlangt. Die Folgezeit fand auch in dieser Gattung so viel Triebkräftiges vor, als man sich nur wünschen konnte.

Endlich hat der fruchtbare Tondichter, Mozarts Gewinn weiterwuchernd, auch für Klavier zu vier Händen eine willkommene Literatur geschaffen: Sonaten, Einzelstücke der mannigfaltesten Art (auch Variationen), Tänze und dazu noch Märsche beglücken die Spieler von der untersten Stufe des Könnens bis zur höchsten. Besonders gehaltvoll sind die F-Moll-Phantasie und das (1828 entstandene) A-Dur-Rondo, ein Stück von zauberischem Wohlklang.

Das gleiche Vorurteil, das gegen Haydns und Mozarts Kirchenmusik ungerecht machte, hat auch gegen Schubert eingenommen. Was kann man aber zum Beispiel gegen die

Messen in As-Dur (1819—1822) und Es-Dur (1828) Triftiges einwenden? Voll Wärme, Anmut und Wohllaut, ersetzen sie, was ihnen an Erregtheit fehlt, durch edle, ruhige Innigkeit und leiten unmittelbar zu Bruckners Meisterwerken hinüber. Ähnliches gilt von den kleineren Werken der Kirchenmusik, welche teils begleitet, teils unbegleitet sind. Von Schuberts Opern hätte die damalige Zeit gewiß etwas gehabt, wenn sie aufgeführt worden wären; vielleicht wäre Schubert der Rechte gewesen, um Rossini mit dessen eigenen Mitteln aus dem Felde zu schlagen. Doch da er nirgends aufgemuntert ward und ihn seine Begabung nicht mit Gewalt zum dramatischen Fach drängte, konnte er auch nichts Bleibendes für die Oper hervorbringen. Seine wahrhaft italienische Kenntnis der Singstimme aber befähigte ihn wunderbarerweise zu jenen (begleiteten und unbegleiteten) Männerchören und gemischten Chören, die er den rasch aufblühenden Gesangvereinen als unverlierbares Erbe hinterließ. Ebenso bedachte er den Frauenchor mit wertvollen Stücken und schuf außer den Liedern noch einen Vorrat von Duetten und Terzetten.

### 19. Mit- und Nachwelt.

Ruhm und wirkliches Leben, Urteil der Mit- und Urteil der Nachwelt stehen bei keinem anderen Tondichter in so scharfem Gegensatz wie bei Schubert, der wie im Märchen als Königskind unscheinbar und bettelarm war und — anders als im Märchen — unerkannt und unerlöst starb. Schuberts Vater war Schullehrer in der Vorstadt Lichtenthal bei Wien. Die musikalische Anlage des am 31. Januar 1797 geborenen Sohnes, der viele Geschwister hatte, trat so offenkundig hervor, daß er früh bei Salieri Unterricht nehmen durfte; der strich ihm freilich, was an den Erbfeind Mozart erinnerte. Doch waren die musikalischen Lawinen schon im Rollen. Als Schubert seinen Dienst als Kapellknabe aufgeben mußte,

kehrte er zum Vater als Schulgehilfe zurück; der Student Franz von Schober befreite ihn 1816 vom Amt und unterstützte ihn. Der Bekanntschaft mit dem Dichter Mayrhofer verdankte Schubert wohl die Kenntnis Goethes und Herders. Als dritter, der in sein Leben eingriff, kam 1817 der Sänger Vogl hinzu, früher Jurist; dieser sang seine Lieder, auch öffentlich, leitete oft die Wahl der Texte und wirkte auf gute musikalische Deklamation hin, indem er die Gedichte zuerst ausdrucksvoll vortrug. Als Musiklehrer des Grafen Esterházy kam Schubert zweimal nach Ungarn. Sonst hat er keine Stellung bekleidet. Ungebundenheit des Lebens war ihm Bedürfnis, und durch Armut und Weltabgeschiedenheit schien ihm, wie billig, die Unabhängigkeit nicht zu teuer erkauft. Mitten aus dem musikalischen Schaffen, dem er einzig lebte, wurde er am 19. November 1828 durch den unerwartet frühen Tod herausgerissen.

Gerade durch das vollendet Sorglose tut unserem Herzen Schuberts Eigenart so anmutend wohl. Macht man ihm sein aufrichtiges, charaktervolles Wesen auch nur zum geringsten Vorwurf, so entschuldigt man damit unverantwortlich die Charakterlosigkeit der Welt, in der freilich gute Verbindungen mehr nützen als genialste Kraft. War Schubert gleichgültig gegen sein Emporkommen, so wäre es Sache der Wiener gewesen, ihm den Rang einzuräumen, welcher Königen der Kunst nun einmal gebührt. Doch ihm blieb einzig ein kleiner Kreis von Freunden, in welchem er sich geschätzt sah, den er aufsuchte, ohne ihn geistig anregen zu wollen oder zu können. Das Bedürfnis nach Geselligkeit drängte ihn aus den Mauern seines eigenen Innern nicht heraus; seine Art glich dem überhängenden Baum, der die Zweige nach außen wiegt, während die Einfriedigung den Stamm nicht sehen läßt. Schön sind die Aussprüche: „Schmerz schärft den Verstand und stärkt das Gemüt.. Keiner, der den Schmerz des anderen, und keiner,

der die Freude des anderen versteht.“ Das reiche Innenleben Schuberts scheint also im Freundeskreise gehegt worden zu sein, ohne daß es sich anders als auf musikalischem Wege mitgeteilt hätte.

Um nichts weniger fühlten sich aber die Freunde verpflichtet, Schuberts Ruhm zu begründen, und wenn sie kein nennenswerter Erfolg belohnte, so war durchaus die Mitwelt schuld, die über Schubert zur Tagesordnung überging, obgleich seine Musik mehr Anknüpfungspunkte an das Wiener Leben darbot als die Beethovensche. Es bedarf noch gründlicher Nachweise, warum eine gewiß leichtfaßliche Musik der Beachtung der Zeitgenossen hat entzogen werden können. Besonders düstere Streiflichter auf die Mitwelt wirft das Verhalten der Verleger, die Schuberts Sachen teils nicht drucken wollten, teils unter allem Wert erhandelten, teils eigenmächtig geändert, transponiert (G- statt Ges-Dur-Impromptu, Werk 90, 3!), mit falschen Widmungen versehen herausgaben. Die Kritik war gegen Schuberts „unsangbare“ Lieder, gegen harmlose Werke wie die Ouvertüre zur Zauberharfe (Rosamunde), das Singspiel Die Zwillinge, gegen Chöre wie den Gesang der Geister über den Wassern unmäßig schroff. So kam es, daß auch die Instrumentalmusik zumeist erst nach Schuberts Tod bekannt wurde. Die C-Dur-Sinfonie entdeckte Schumann 1838 in Wien; erste Wiener Aufführung: 1850; der Musikverein hatte sie 1828 als unaufführbar seinen Akten einverleibt. Die H-Moll-Sinfonie fand sich 1865 vor. Die Lazaruskantate erstand 1863. Die Oper Alfonso und Estrella führte Liszt 1854 in Weimar auf; der Häusliche Krieg kam 1861 in Frankfurt ans Licht, anläßlich der Hundertjahrfeier die heroisch-romantische Oper Fierrabras. So viel genügt.

# V. Weber.

## 20. Der Freischütz.

Lied und Chormusik, wie sie Schubert anbot, mußten dem gebildeten Bürgerstande, sobald er nur etwas davon in Sicht bekam, willkommen sein. Aber noch eine andere, sehnlichere Erwartung neuer Dinge war damals auf die Oper gerichtet, von der man seit Beethovens Fidelio eine endgültige Herrschaft des musikalischen Deutschtums erwartete. Die Befreiungskriege hatten die Volkskraft auf eine Lebensprobe gestellt, die, glücklich überwunden, ein Wohlgefühl nationaler Gesundheit hinterließ, zur Teilnahme an deutscher Kunst, zur Abwehr alles Fremdartigen anregte. Auch dann, als politische Mißstände im Innern drückten, hielt das Streben im Volke an, und gerade die Musik öffnete als ernste und edle Kunst, zu der sie emporgeläutert war, ihr Heiligtum zur Zuflucht allem unbefriedigten Sehnen nach echter deutscher Art. Aus der hochgradigen Spannung, in welcher die Gemüter schwebten, erklärt sich der Erfolg von Webers Freischütz in Berlin, 1821. Selbst die österreichische Kaiserstadt wurde erregt. Jede Schicht des Volkes machte sich die Melodien der Oper zu eigen; sie wurden in allen deutschen Landen, nicht bloß an den musikalischen Mittelpunkten durstig aufgesogen. Wie lebendig schildert Fritz Reuter (in „De Reis' nah Belligen") den Eindruck des Freischütz auf ein unverdorbenes, unverbrauchtes Bauerngemüt!

Der Schöpfer hatte enge und bewußte Fühlung mit der Allgemeinheit; sonst wäre ihm ein so kerndeutsches Werk nicht gelungen. Wer für sich dahinlebt, vernimmt wohl die Stimme der Zeit als unterirdisches Rauschen; wer aber in der Welt herumgeworfen wird, sieht überall die Quellen der Zukunft sprudeln. Und Weber ist bald hier-, bald dorthin verschlagen worden. Im nördlichen Eutin, unfern vom Meere, steht das

schlichte Haus, in dem er am 18. Dezember 1786 zur Welt kam. Der Vater, ein Offizier, der leidenschaftlich das Theater liebte, wechselte oft seinen Wohnsitz. Kapellmeister in Breslau, 1804 bis 1806, dann in Württemberg im Dienste der Prinzen Eugen und Ludwig, bis 1810, weiter in Darmstadt, München, Berlin, Gotha (in diesen Zeitabschnitt fällt die Bekanntschaft mit dem Abt Vogler), gelangt Weber nach Prag, wo er 1813 bis 1816 besonders an Beethovens Musik, die er vordem mißachtete, den rechten Halt fand. Der herumschwärmende Jüngling wird zum Mann und Künstler, indem er sich feste Ziele setzt. Seinen Gesichtskreis erweitert der Umgang mit Ludwig Tieck und Clemens Brentano, Vertretern der literarischen Romantik. Eine schöne Fügung weist ihn 1817 nach Dresden, um dort eine deutsche Oper zu bilden und zu leiten. Neben der Berufsarbeit erkämpft er sich dann die Muße zum künstlerischen Schaffen. 1817—1820 entsteht der Freischütz. Als Kapellmeister ist Weber bemüht, die Presse zur leitenden Vermittlerin seiner Bestrebungen zu machen, und das Publikum durchs Wort ebenso wie durch Taten künstlerisch zu erziehen; längst hatte er gelernt, sich als Kritiker schriftstellerisch zu äußern. 1822 richtete er regelmäßige Abonnementkonzerte ein. Das Orchester verdankt ihm die Grundsätze seiner heutigen Aufstellung; Weber leitete nicht mehr am Klavier, sondern mit dem Taktstock. Viel zu früh wurde Weber — in London, am 5. Juni 1826 — seinem vielseitigen Wirken durch den Tod entrissen.

Wir lieben im Freischütz die Träumerei und Lebenslust, die zarte Empfindsamkeit, die den Zusammenhalt mit der Natur selbst auf übernatürlichem Wege voll geheimen Grauens sucht, das einfache, keusche Gemüt, kurz den verklärenden Ausdruck des deutschen Wesens, der von politischem Beigeschmack ganz frei und darum weit über den Jubel der Zeitgenossen hinaus des Widerhalls sicher war. Wie die Gefühlswerte, die

den Gesamteindruck bestimmen, aus deutschem Bronnen quellen, so wächst der musikalische Aufbau aus dem einfachen deutschen Singspiel heraus, dessen sich auch Mozart erinnert hat. Der gesprochene Dialog, welcher die einzelnen Nummern zur Handlung verbindet, stört weniger als im Fidelio. Die italienische Arie hat mit der deutschen Volksweise getauscht. Weber verstand seinen liedmäßigen Melodien den bühnenwirksamen Reiz zu verleihen, ohne ihre Keuschheit anzutasten. Die Gesänge der einzelnen Personen tragen, wie bei Mozart und Beethoven, immer zur Zeichnung der Charaktere und Lagen bei. Webers Melodie paßt sich den engen Bedürfnissen der Singstimmen besser an als die Beethovensche; sie fließt geschmeidig wie Öl auch über die Wogen der Leidenschaft. Das Orchester unterstützt die sinnfällige Wirkung des Bühnenbildes und Gesangs und ist glänzender als von Beethoven behandelt. Namentlich treten Hörner und Holzbläser (unter diesen die Klarinette) poetischer hervor. Nur der sinfonische Bau erreichte oder übertraf Beethoven nicht; das Orchester hält sich knapp an die Singstimme. Aber der Ouvertüre bemächtigt sich der Tondichter mit feuriger Lebhaftigkeit. Man fand die Freischütz-Ouvertüre „sachregisterhaft". In Wirklichkeit ist sie, wie ihre späteren Geschwister, eine sinfonische Dichtung, worin die Gefühlsmächte des Dramas in folgerechtem Wechsel ihren Ausgleich finden. Ohne die vorbildlichen Leonoren-Ouvertüren Beethovens hätte Weber solche lebensfrische Orchestersätze schwerlich so sicher entworfen.

## 21. Die andern Werke.

Der Erfolg des Freischütz gab Weber nicht etwa das Zeichen, eine Reihe ähnlicher Opern in die Welt zu schicken. Ein Mann, der als seine eigentliche Sendung erkannte, in der Oper etwas zu leisten, mußte endlich auch einmal den Stil der Oper als eine Kunstaufgabe ersten Ranges empfinden. Herders An-

regungen folgend, hatten die Romantiker eine Allgemeinsamkeit, auch wohl Vertauschbarkeit der Ausdrucksmittel befürwortet; nach Lessing eigneten sich namentlich Dicht- und Tonkunst zu natürlichem Verein. In Weber mußten diese Gedanken Wurzel schlagen, weil ihm bekannt war, daß die Oper ursprünglich und im Fortgang ihrer Geschichte jüngst in Frankreich eine allumfassende Kunstsprache angestrebt hatte. Der innigen Verbindung musikalischer und poetischer Eigenschaften verdankte ja der Freischütz den tausendfältigen Widerhall. Warum also zögern mit dem Versuche, Gebärde und Gemälde mit Dichtwerk und Musik in eins zu bilden? Mit was die Romantiker mehr spielten und tändelten, das sollte ernst werden, und zwar gerade vermöge der Unvertauschbarkeit der Künste: jede an ihrer Stelle aus dem Eigenen und Vollen wirkend, so sollten sie dem Ziel einer Gemeinschaft näher kommen.

Diesen bewußten Versuch machte Weber in der Euryanthe; sie ist mit Recht das Ergebnis der Bildung, der Freischütz aber das Ergebnis des Lebens genannt worden. Das Werk erlitt in Wien einen Mißerfolg. Man hatte, wie es zu gehen pflegt, einen Doppelgänger zum Freischütz erwartet und war betroffen, welches eigentümliche Leben der vermeintliche Schatten entwickelte. Die Gesangnummern waren kunstreicher gegliedert und nach dramatischem Anlaß mit Rezitativen untermischt, die einen gewichtigen Inhalt aussprachen. Zum erstenmal fiel in der ernsten deutschen Oper das stilwidrige Sprechen fort. Bemerkenswert ist Webers Gedanke, in der Ouvertüre dem geisterhaften Mittelsatz ein anschaulich deutendes Bild auf der Bühne mitzugeben; die Ausführung unterblieb jedoch. Eifriger als im Freischütz verwertet der Tondichter das wirksame Erinnerungsmotiv: eindrucksvolle musikalische Gedanken verwachsen dem Hörer leicht mit der dramatischen Lage, die ihnen entspricht, und vermitteln ihm in der Folge den bestimmten

Anlaß ihres Erscheinens. Ein weiter Weg, aber doch ein Weg führt von hier zu Wagners sogenannten Leitmotiven, wie denn manches in der Euryanthe auf den Lohengrin weist.

Obwohl das Werk einen Markstein in der Geschichte der Oper setzt, wollte und will es sich nicht im Spielplan der Bühnen behaupten. Denn es ist ein Erzeugnis des Übergangs; die alten „Nummern" stehen in seltsamem Widerspruch zum dramatischen Rezitative. Beide Formen sind noch nicht zu neuem, festem Aufbau in eins gebildet, sondern bleiben unvermittelt nebeneinander. Auch ermangelt die Dichtung der Wärme. Von Kind, der den Freischütz gestaltet, hatte sich Weber getrennt; Helmina von Chézy lieferte ihm den neuen Text, der nicht zu gleicher musikalischer Blüte geschaffen war. Weber mußte sich begnügen, den Ton, der zum Rittertum paßt, durchs Ganze festzuhalten, einzelne Erregungen der Leidenschaft mit aller Glut zu malen und die düsteren Seiten des Stoffes zu starken Gegensätzen auszunützen.

Auf die Euryanthe (1822—1823) folgte der Oberon, den Weber 1825—1826 für London schrieb, und zwar auf eine bestimmte Zeit, mit englischem Text, der stückweise nachgeliefert wurde. Strengen Maßstab an diese letzte Oper anzulegen, seelische Folgerichtigkeit und musikalischen Fortschritt von ihr zu erwarten, wäre ungerecht. Reizvoll ist aber die Welt der Elfen und Geister geschildert; phantastisch der sagenhafte Orient. Mit dem Oberon lag Weber auch ein Faust zur Wahl vor; kaum ist anzunehmen, daß der kränkliche und sorgenbehaftete Meister diesem Stoff ebensoviel abgewonnen hätte wie dem Oberon.

Weber blieb für Mit- und Nachwelt der Komponist des Freischütz. Noch nicht einmal ist ihm eine wissenschaftliche Gesamtausgabe zuteil geworden. Und doch findet sich auch unter seinen Liedern, Chören und Klavierwerken vieles, was Bestand hat. Die Lieder sind noch einfach im Sinn des

18. Jahrhunderts. Halten sie keinen Vergleich mit Schubert aus, so bieten sie doch manches Herzige dar. Die Chormusik Webers leiht dem bewegten Empfinden der Zeitgenossen beredten Ausdruck, während die Schuberts feineren Eigengehalt hat. 1814 bis 1815 komponierte Weber zehn Gesänge aus Körners Leyer und Schwert, teils für Einzelstimme, teils für Männerchor.

Der nach außen greifende Zug macht sich auch in Webers Klavierkompositionen bemerkbar. Die Sonaten, Tänze, Konzerte, Variationen verraten eine entzündbare Phantasie, welche alle Mittel aufbietet, zu entzünden. Trotz glücklich erfundener Einzelheiten sind sie weniger nach der musikalischen, als vielmehr nach der technischen Seite hin wichtig. Den Einfluß Beethovens gewahrt man im Konzertstück (in F-Moll), welchem die Empfindungsweise der 26. Sonate zugrunde liegt. Auf dem Gebiete der Tanzmusik ist Weber (1819) ein köstliches Kleinod gelungen: die „Aufforderung zum Tanz", deren Lebhaftigkeit auf Chopin einwirkte. Die gleichzeitigen Tänze Schuberts hatte der regsamere Weber damit überholt und die neuere Entwicklung angebahnt. Weber sucht in seiner Klaviermusik Glanz ohne Täuschung zu erreichen; daher sich Liszt nachher so eifrig um ihn bemühte. Auf ganz anderen Wegen aber, nämlich ins Innere zurückführend, zeigt sich der Komponist des Freischütz in den vierhändigen Klavierstücken.

Als Richard Wagner 1844 endlich die Heimbringung der sterblichen Überreste des Meisters aus London nach Dresden bewirkt hatte, rief er an der letzten Ruhestätte Weber zu: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!"

# VI. Französische und italienische Oper.

## 22. Allgemeines.

Die deutsche Oper Webers hatte mit ausländischen Einflüssen ebenso zu kämpfen wie Mozart. Die Italiener stellten Rossini, die Franzosen ihren Pflegesohn Spontini ins Treffen. Wien und Berlin waren in den zwanziger Jahren vom Widerstreit deutscher und fremder Opernkunst erschüttert. Letztere beleidigte gleichsam das deutsche Wesen, indem sie sich an falschen Platz drängte; für sich genommen, war sie Ausdruck einer beachtenswerten Zeitrichtung, Ergebnis einer bestimmten musikalischen Anlage. Beethoven, Schubert und Weber, alle drei Meister rangen danach, sich der Oper zu bemächtigen und die Bahn für deutsche Tondichter freizumachen. Wenn dieses Ringen nur die Meisterwerke Fidelio und Freischütz als bleibende Gewinne zeitigte; wenn mit und nach Weber bis zu Wagner, genau gesagt, bis ums Jahr 1850, die deutsche Oper nicht in erhofftem Maße weiter fortschritt, obwohl ihr durch Weber eine große Fernsicht eröffnet war: so kann ein derartig unerwarteter Fortgang (eigentlich Rückschritt) der Musikgeschichte auf zwei Ursachen zurückgeführt werden, auf eine gewisse Schwerfälligkeit und Unlust der Deutschen gegenüber der Oper, oder auf eine tatsächliche Überlegenheit der romanischen Stämme. Beides wirkte vermutlich ineinander, die deutsche Oper niederzudrücken. Bis um 1850 wurden fortgesetzt italienische und französische Opern zu uns eingebracht, welche die einheimischen verdrängten. Die uns eigene Fremdtümelei hat uns lange Zeit um die Frucht der Weberschen Blüte gebracht. Da die deutschen Opernkomponisten unter ähnlich mißgünstigen Verhältnissen litten, wie sie den armen Weber nach London gedrängt hatten, so ist es kein Wunder, daß die nächsten Jahrzehnte andere Gattungen emporführten. Schumann und Mendelssohn bewegten die musikalische Welt mit

Werken aus anderen Gebieten, und die Schöpfer von Opern wurden in der Heimat so wenig nach Verdienst gewürdigt, daß selbst ein Richard Wagner erst auf dem Umweg über Paris in Deutschland eingelassen wurde.

Diesem tatsächlichen Zusammenhang soll tunlichst getreu die geschichtliche Darstellung folgen; anstatt vorzugreifen und hier etwa die deutsche Oper bis 1850 anzufügen, muß sie es vorziehen, später etwas zurückzugreifen. Worauf in den ersten Jahrzehnten fast aller Blicke gerichtet waren, das hat nun hervorzutreten: das Ausland mit seiner Oper. Die Romanen brachten zwar keine so erhabenen Geister hervor, wie Mozart, Beethoven, Schubert waren; Berlioz konnte den Vorsprung solcher Persönlichkeiten nicht mehr einholen, noch weniger Chopin. Allein sie wußten auf andere Weise damals noch die Macht und den Glanz früherer Zeiten zu behaupten. Das ausgeprägte Stammgefühl fördert einen lebhaften Ehrgeiz zutage, infolgedessen die Allgemeinheit an der Kunstpflege regern Anteil nimmt als bei den Deutschen. Hatten letztere in der Spielmusik und im Lied einen Beethoven und Schubert in ihrer Mitte, so war es, weil beide Gattungen ziemlich unabhängig von der Gunst der umgebenden Wirklichkeit emporblühen konnten; die Träger der Entwicklung selbst mußten sich allmählich gegen das eigene Volk durchsetzen. Anders in Frankreich und Italien. Da sammelt die Oper die musikalischen Kräfte; an ihr arbeiten viele Geschlechter. Lebendige Anteilnahme der Mitwelt prägt den Erzeugnissen ihren jeweiligen Stempel auf. Die Oper folgt der allgemeinen Witterung; Einflüsse über Einflüsse kreuzen sich. Dafür hat ihre Blüte, wo sie gedeiht, den wunderlich berauschenden Duft des Augenblicks. Ein Kampfplatz weniger für überragende Genies, als für geistreiche, kecke, begabte Köpfe, hat insbesondere die französische Oper die Stürme der Revolution gut überstanden und in eine Entwicklung eingelenkt, die bis um 1850 die ge-

gebene Bahn ziemlich glatt durchlief. Mit Ausnahme vielleicht der Kirchenmusik ist alles, was zwischen Gluck und Berlioz geschaffen wurde, im Geiste der Oper gedacht oder gehört der Oper tatsächlich an. Chopins Eigenart hatte ihre Stärke dann freilich auf anderem Felde, und Berlioz lehnte sich energisch gegen die Herrschaft der Oper auf; jedoch haben die beiden, die der Zeit von etwa 1830—1850 ein charakteristisches Gepräge aufdrückten, die Bahn der Oper nicht abgelenkt. Dies gelang erst Wagner, welcher die Reihe der Meisterwerke Mozarts, Beethovens, Webers fortsetzte. Weil mithin die romanische Oper durch den ganzen Zeitraum bis 1850 einheitlich sich behauptete, darf ihr auch die Darstellung folgen, ohne bei 1830 einen Halt machen zu müssen.

### 23. Die Pariser Komische Oper.

Die komische Oper, die sich vor der Französischen Revolution gegen die Hofoper im Anschluß an die Opera buffa der Italiener herausgebildet hatte, nahm in der Folgezeit eine Richtung, welche mit dem Ernst und der Würde der Großen Oper wetteiferte; zugleich aber bewahrte sie, ihrer ursprünglichen Geschichte gemäß, den eigentlich komischen Erzeugnissen mit ihrem leichteren musikalischen Ballast ein dauerndes Heim. Jene Entwicklung nach dem Ernsten hin beförderte besonders Luigi Cherubini (1760—1842), von Geburt Florentiner, ausgebildet durch Guiseppe Sarti (den Mozartfeind) in Venedig, seit 1788 in Paris angesiedelt. Seine Lodoisca, 1791, Medea, 1797, sein Wasserträger, 1800, verwischten beinahe jeden Unterschied von der Großen Oper. Denn einerseits, was die Stoffe betrifft, so konnte die Sagenwelt des Altertums alles andere nicht länger ausschließen, obwohl nach der Revolution die Zeit des Konsulates und des Kaiserreichs noch einmal wenigstens das Römertum stark begünstigte. Andererseits hatte Cherubini selbst nicht versäumt, sich die sorg-

fältig gepflegte Überlieferung der Werke Glucks anzueignen. Außerdem verbreitete sich damals die Kunde von der deutschen Instrumentalmusik der Meister Haydn, Mozart und Beethoven. Mit Wien stand Paris in regstem Verkehr, und es konnte nicht fehlen, daß die empfänglichen, lebhaften Franzosen den Wert des Neuen rasch begriffen. Cherubini, der in Wien 1806 seine Faniska aufführte, kam zwar mit Beethoven nicht in engere Fühlung, weil es ihm nicht gegeben war, den Gedankenflug Beethovens zu verstehen; erst Berlioz hat dafür gesorgt, daß auch der kühne, der „letzte" Beethoven von Paris aus seinen Siegeszug antreten konnte. Doch gegenüber der italienischen Oberflächlichkeit und einer gewissen Dürftigkeit der Pariser komischen Oper bedeutete es einen entscheidenden Gewinn, daß sich Cherubini überhaupt von den Wiener Meistern bestimmen ließ. Ohne Zweifel hätte Cherubini auch der Großen Oper neue Lebenswärme und Lebenswahrheit zugeführt, wenn ihm nicht Napoleon feind oder doch mißgünstig geblieben wäre; dieser mißtraute dem festen und freien Charakter des Tondichters. Weil nun Cherubini an der Großen Oper auf keine Weise ankommen konnte, widmete er sich anderen Gattungen und vertiefte sich, 1813 durch einen Mißerfolg an der Großen Oper von neuem zurückgeworfen, in Kirchen- und Kammermusik. Die Messen und die beiden Requiem (das zweite für Männerchor und Orchester), die sechs Streichquartette (das erste 1814), das Streichquintett (1838) sind fein gearbeitet und doch leidenschaftlich bewegt. Sein Amt hat er als Leiter des Pariser Konservatoriums 1795— 1841 (mit Unterbrechung) gewissenhaft verwaltet; die Anstalt errang Weltruf unter ihm, und ihre Verfassung, gleich geschickt in politisch-nationalem, wie in musikalisch-künstlerischem Sinne, wurde vorbildlich, wenn auch nicht ins einzelne maßgebend, für die Konservatorien in Prag (1811), Wien (1817), London (1822). Wenn von Cherubini außer dem Wasserträger heute

nur noch Ouvertüren verschollener Opern im Konzertsaal wegen ihrer vornehmen, sauberen Arbeit lebendig geblieben sind, so bestätigt dies, was urteilsfähige Zeitgenossen wahrnahmen: daß der französische Italiener kein Meister ersten Ranges war.

Noch viel weniger können natürlich die Vertreter der eigentlichen komischen Oper Anspruch auf solchen Ruhmestitel erheben. Sie pflegten die Opernmusik als Kunst der Unterhaltung. Aber gerade die Grenzen, die sie nach jeder Seite hin achteten, geben Anlaß, eine gewisse Meisterschaft zu bewundern. Denn im musikalischen Lustspiel zeigt sich eine Eigenschaft der Franzosen, die auch ihrem literarischen Lustspiel die Überlegenheit sichert: Sinn für das feine Maß. Wenn sich der Deutsche vom Ernst der Arbeit und des Lebens der Unterhaltung zuwendet, so läßt er sich gerne gehen und fällt ins Derbe, Ausgelassene; der Franzose, dessen Geselligkeit noch andere Formen als die im Wirtshause üblichen kennt, ist durch sein Taktgefühl befähigt, das Verletzende zu meiden. Die deutsche Sprache selbst deutet unsere Schwäche an, indem sie das Wort Schimpf, das früher Scherz bezeichnete, folgerichtig ins Rohe wandelte. Sofern also zur Unterhaltung eine Art Herzensbildung gehört, sind uns die Franzosen in Kunst und Leben Lehrmeister gewesen. Welch herzgewinnende Einfalt ruht in den Weisen und Werken eines Isouard und Boieldieu! Beide rangen in Paris um die Palme; Boieldieu hatte den meisten Erfolg, ohne sonderlich höher zu stehen. Isouard (1775—1818) schuf 1810 das Aschenbrödel; von Boieldieu (1775—1834) verbreiteten sich: Johann von Paris (1812), Rotkäppchen (1818) und die Weiße Frau auf Avenel (1825), der die abenteuerlichen Züge aus Walter Scott so artig stehen. Die gespenstige Dame singt sogar Koloraturen. Treuherzig, warm und nicht ohne poetischen Duft schildert die Musik das Empfindsame, maßvoll und ohne zu übertreiben das

Komische. Die Wahl der Märchenstoffe weist auf die romantische Bewegung der Zeit zurück. Der musikalische Stil der Isouard und Boieldieu war im Grunde von Meister Grétry (1741—1813) überliefert und gegeben; beide blieben ihrem Kreise treu, ohne sich um akademische Ansprüche zu kümmern, aber auch ohne in Dalayracs (1753—1809) sorglose Schreibart zu verfallen.

Vielleicht hätte ohne solche Vorgänger Daniel François Esprit Auber (1782—1871) nicht jenen Halt oder jenes Glück gehabt, womit er die französische Eigenart in der Lustspiel- oder Spieloper weiter pflegte. 1825 hatte sein Maurer und Schlosser (Text von Scribe) großen Erfolg; von seinen weiteren zahlreichen komischen Opern erfreuen sich noch heute Fra Diavolo (1830), Der Maskenball (1833), Der schwarze Domino (1837), Die Krondiamanten (1841) und Des Teufels Anteil (1843) einer gelegentlichen Wiederaufnahme. Bemerkenswert ist zum Beispiel die Bearbeitung des Schwarzen Dominos durch Löwenfeld und Band (der den Dialog rezitativisch komponierte). Aubers Erfindung ist besonders im Rhythmischen treffend und ergiebig; seine Musik zeichnet sich mehr durch Geist als durch Wärme aus. 1842 löste Auber Cherubini als Leiter des Konservatoriums ab.

Weiter schlossen sich erfolgreich an: Hérold (1791—1833) mit den Spielopern: Zampa (1831) und Die Schreiberwiese (1832); Halévy mit dem Blitz (1835); Adolphe Adam mit dem Postillion von Longjumeau (1836). Auch gehört als letzter Nachtreter in diese Reihe Freiherr von Flotow (1812—1883), obwohl Alessandro Stradella (1844) in Hamburg, Martha (1847) in Wien herauskamen.

### 24. Die Große Oper.

Nachdem Gluck die Große Oper auf eine neue Grundlage gestellt hatte, fand sich nicht sogleich ein zweiter Meister, der

sich ihr ausschließlich zugewendet hätte. Méhul (1763—1817), Verehrer und Schüler Glucks, schwankte zwischen ernster und komischer Oper und berücksichtigte auch innerhalb der letzteren das Buffomäßige wie das Empfindsame, welches den Joseph in Ägypten (1807) für uns zu einer ernsten Oper macht. Erst in Gasparo Spontini (1774—1851) erstand wieder ein Meister, welcher, die napoleonische Zeit nützend, der Großen Oper neue glänzende Werke zuführte. Auch er war Italiener, kam aber 1803 nach Paris. 1807 erschien von ihm Die Vestalin, 1809 Ferdinand Cortez, 1819 Olympia. Als Napoleons Stern erloschen war, beeilte sich Spontini, der Hofkomponist eines anderen Herrschers zu werden. Friedrich Wilhelm III. nahm ihn 1820 in Dienst, und Spontini verwendete große Sorgfalt auf gute Aufführungen, und zwar nicht bloß der eigenen Werke. Doch machte er sich durch unerträglichen Eigendünkel unbeliebt; 1841 setzte ihn das Publikum aus eigener Machtvollkommenheit ab. Seine Opern verherrlichen das Heroische, freilich mit äußerlichen Mitteln; Ferdinand Cortez neigt schon bedenklich zur Prunkoper. Daß Napoleon an den üppigen Zeremonien, an den theatralisch aufgefaßten Tugenden und Leidenschaften Gefallen fand, läßt sich nachfühlen; entsprach doch die herrische Musik Spontinis der Härte des Kaisertums.

Gerade dadurch, daß die Große Oper in geschichtlicher Verkleidung den Hörern sozusagen ihr eigenes Mienenspiel wies, blieb sie erwünscht und zeitgemäß. Die schwüle Stimmung vor der Julirevolution des Jahres 1830 nützten sowohl Auber als Rossini, indem jener Die Stumme von Portici (1828), dieser den Wilhelm Tell (1829) als große Opern brachten, deren Erfolg von neuem den allgemeinen Ehrgeiz auf die stolze „nationale Akademie" richteten. Wer aber nach 1830 über den Erfolg entschied und den Lorbeer erteilte, war die Schar der Besitzenden und Reichen; und wer den Lorbeer von ihnen empfing, Gia-

como Meyerbeer (1791—1864). Als Sohn eines reichen jüdischen Bankiers in Berlin geboren, studierte er in Darmstadt (beim Abt Vogler) und Wien, ging 1815 nach Italien, 1826 nach Paris, 1842 (als Nachfolger Spontinis) nach Berlin. Den Erfolg, den er um den Preis jedes Zugeständnisses ergeizte, gewann er zuerst mit Robert dem Teufel (1831), vollends mit den Hugenotten (1836) und befestigte ihn mit dem Propheten (1849); Der Nordstern erschien 1854 in der Opéra comique, Die Afrikanerin 1865 in der Großen Oper. Mit diesen Werken war denn glücklich die Gattung der sogenannten großen historischen Oper festgestellt, deren Eigenschaften teilweise der Textdichter Scribe mitbestimmte. Ohne ersichtlichen Zusammenhang mit den Bedürfnissen der Zeit (oder sollte die Romantik so dehnbar sein?), desgleichen ohne erkennbare innere Notwendigkeit seitens des Komponisten, erscheint sie nur dazu bestimmt, auf eine weniger feine Art zu unterhalten, als es die komische Oper anstrebt. Da außer Halévys Jüdin (1835; Halévy lebte 1799—1862) kein anderes Werk in Paris gegen Meyerbeer aufkam, so bleibt dieser allein für die Gattung verantwortlich. Niemand, auch keiner der Gegner, verkennt Meyerbeers ungewöhnliche Begabung; die Hugenotten zum Beispiel enthalten Stellen, aus denen wahres, begeistertes Gefühl spricht. Auch wer diesen Eindruck nicht teilt, wird zugestehen müssen, daß eine so glücklich berechnete Vordringlichkeit, wie sie Meyerbeer entfaltet, Sache eines geistreichen und musikalischen Kopfes ist. Die Vorwürfe, die Meyerbeer heraufbeschwor, haben keineswegs nur deshalb einen leidenschaftlichen Ton angenommen, weil seine Partei schonungslos jeden Widerspruch als Widerstand gegen jüdische Allgewalt unterdrückte, sondern besonders aus dem Grunde, weil es galt, ein großes künstlerisches Vermögen von Mißbrauch dieses Vermögens zu unterscheiden. Tondichter, die sich gegeneinander selbst gegensätzlich verhielten, waren einig

darin, daß Meyerbeer ein anfechtbares Vorbild gab, indem er italienische, deutsche, französische Stilzeichen mischte, ohne an wirkliche Verschmelzung und Neuordnung, wie Mozart, zu denken. Nicht die Fähigkeit, sondern die Gewissenhaftigkeit wurde in Zweifel gezogen. Man wird, um Meyerbeer zu entschuldigen, vielleicht vorbringen, daß die Zeit der Emporkömmlinge, der Müden, Übersättigten, Abgestumpften nur Kitzel und Augenblickswirkung verlangte. Es ist wahr, daß wir noch jetzt in dieser Zeit leben, in welcher die Kunst nicht allein von denen gepflegt wird, die das Bedürfnis nach ihr empfinden, sondern von solchen an sich gerissen wird, denen sie ein Gegenstand der Eitelkeit ist. Aber damit ist nur die Versuchung gekennzeichnet; doch nicht entlastet, wer ihr erlag. Es ist eben unmöglich, daß ein und derselbe blende und wahrhaft beglücke, und so werden Meyerbeers Fürsprecher wohl oder übel darauf verzichten müssen, ihren Helden allgemein und für immer wirklich verehrt zu sehen.

## 25. Die Italiener.

Nachdem die italienische Musik jahrhundertelang das europäische Leben befruchtet hatte, ward sie im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr zurückgedrängt und durch die Wiener Meister unwirksam in dem Sinne gemacht, daß künftigen Tondichtern von Italien zu lernen erspart blieb. Es wäre denn auf dem Gebiete des Gesanges jenes Anschmiegen der Komposition an die Singstimme gewesen, wodurch ein Rossini erneutes Staunen erregte. Aber zur Entwicklung des Sprachvermögens der Musik hat Italien mindestens seit 1750 nichts Wertvolles beigetragen; vielmehr gewannen nun und behielten bis heute die beiden nordischen Länder einen so großen Vorsprung, daß die Italiener, soweit sie überhaupt den Ehrgeiz hatten, nur mit Mühe folgen konnten. Durch keine politischen, keinerlei äußerliche Verhältnisse läßt sich eine solche

Ohnmacht erklären. Auch musikalische Beweggründe helfen nichts; denn jeder Kenner des italienischen Volkes versichert, daß noch heute das, was man musikalische Begabung heißt, gewiß ebenso wie früher vorhanden sei und das Gehör der Deutschen und Franzosen vielleicht übertreffe. Die Tatsache des Zurückbleibens der Schöpferkraft wird also verwunderlicher, je genauer man die Verhältnisse in Betracht zieht. Mit der dunklen Ansicht von zeitweisem Auf- und Niedergang der Kunst wird auch nichts ausgerichtet. Am ehesten dürfte die Rassenkunde eine so auffallend rätselvolle Tatsache aufhellen: wenn der Germane, dessen Werk angeblich die Renaissance gewesen sein soll, in Italien nachher dem eigentlichen Italiener weichen mußte, so versteht man, warum zugleich auch in der Musik die schöpferische Hervorbringung stockte. Freilich weisen die Italiener eine für sie wenig schmeichelhafte Lehre entrüstet zurück. Aber die Tatsache selbst, daß ihre Musik im Sinnlichen stecken blieb, ist damit nicht erledigt.

Wie weit Italien zurückblieb, das kann man schon daraus ermessen, daß es die Fortschritte des Nordens nur langsam begriff und nicht einmal der urverwandten Musik Mozarts eine freudige südliche Heimat bereitete. So haben sich denn auch die letzten Nachzügler der neapolitanischen Opernschule, Cimarosa (1749—1801), dann die von Napoleon begünstigten Paësiello (1741—1816) und Paër (1771—1839), endlich Rossinis Nebenbuhler, der Vielschreiber Zingarelli (1752 bis 1837), von den neuen Errungenschaften kaum etwas angeeignet, was ihren Stil etwa nach Art Cherubinis fortgebildet hätte. Daß letzterer und mit ihm Spontini ihrem Geburtslande hohe Ehre bereiteten, wird durch ihren Anschluß an nordische Weise nicht entkräftet. Wer aber aus dem Süden nach Wien und Paris das eigenartig Italienische mitbrachte, die süße, sorglose Melodie, umblüht von der Klangfarbe der warmen menschlichen Stimme, das war Giovacchino Rossini (1792—1868).

Schon vom Jahre 1810 an widmete sich „der Schwan von Pesaro" der Opernkomposition. 1816 errang er in Rom mit dem Barbier von Sevilla den entscheidenden Erfolg; Paesiello, der den gleichen Stoff behandelt hatte, sah sich in den Hintergrund gedrängt. Weitere Arbeiten waren: Aschenbrödel (Rom, 1817), Die diebische Elster (Mailand, 1817) und Moses in Ägypten (Neapel, 1818). Seit 1815 arbeitete Rossini vertragsgemäß für Barbaja, der in Neapel eine Oper und eine Spielbank betrieb (welch bezeichnende Personalunion!). Als die Revolution den armen Barbaja seiner Spielbank beraubte, zog er mit Rossini und dessen Gattin, der Primadonna Colbrand, nach Wien, wo ihnen das Glück 1822—1823 neue Summen in die Hände spielte. Denn die Wiener ließen sich von der Sinnlichkeit der echt italienischen Musik Rossinis, von dem Wohllaut herrlich geschulter Singstimmen gerne bezaubern. Es hätte etwas Schmerzliches, die Ausbrüche einer solchen Versinnlichung mit der geringen Begeisterung zu vergleichen, die man für Beethoven erübrigte, wenn nicht bekannt wäre, daß ein lebhaftes Völkchen wie das Wienerische leicht taumelt, leicht auch wieder vom Taumel abläßt. Die Sachlage erscheint also mehr humoristisch als traurig, zumal wenn man sieht, wie rasch Rossini sich wieder aus dem Staub machte. In Venedig wurde die Oper Semiramis 1823 nicht nach Wunsch aufgenommen; sofort verschwindet der Komponist nach London, wo er seine Reichtümer bequemer häuft. Wiederum blitzt er nach Paris, wo er nun seine letzte einträgliche Heimat findet. 1829 gelingt ihm noch der Wurf des Wilhelm Tell, der für die große historische Oper Meyerbeers maßgebend werden sollte. Dann verstummte Rossini als Opernkomponist und schrieb nur noch 1832 ein Stabat mater, das er 1841 umarbeitete, und einige kleine Sächelchen. 1836 bis 1853 lebte er in Italien, dann wieder bis zu seinem Tode in Paris. Ob ihn das Empor-

kommen Meyerbeers verdroß, ob er Geld genug verdient zu haben glaubte, ob er tatsächlich mit 37 Jahren altersschwach wurde, oder ob ihm der Unwert seiner Musik zum Bewußtsein kam, genug, Rossini fand es geraten, die übrigen 39 Jahre seines Lebens keine Oper mehr zu machen.

Edler und würdiger berührt das Lebensbild Bellinis (1801—1835), der Rossinis musikalisches Erbe übernahm und durch eine gewisse anmutende Wärme des Gefühls mehrte. Seine Hauptwerke sind: Romeo und Julia (Venedig, 1830), Norma (Mailand, 1831), Die Puritaner (Paris, Italienisches Theater, 1835). Vielseitiger konnte sich Donizetti entwickeln (1797—1848); Der Liebestrank erschien 1832 in Mailand, 1835 Lucia di Lammermoor in Neapel, dann 1840 in der Pariser Komischen Oper Die Regimentstochter und in der Großen Oper Die Favoritin. Auch der wiederausgegrabene Don Pasquale (1843) verdient hervorgehoben zu werden. Hinter Bellini und Donizetti treten andere Namen, wie Pacini und Mercadante, ganz zurück. Ohne die hochentwickelte Singkunst einer Catalani, Malibran, der Schwestern Grisi, der Henriette Sontag, Milder-Hauptmann, eines Rubini, Tamburini, Lablache, Nourrit, Duprez und anderer sind die Erfolge der italienischen Opern kaum zu begreifen; auch Cherubini und Spontini setzten gute Gesangskräfte voraus. Wenn wir auch heutzutage durch Schubert und Wagner genötigt worden sind, das Ideal des Bel canto aufzugeben oder stark abzuändern, so muß doch anerkannt sein, daß Gesanglehrer wie Bordogni (1788—1856), Manuel Garcia (1805—1906) u. a. der Musik unentbehrliche Dienste leisteten.

## VII. Berlioz.

### 26. Einflüsse und Einsamkeit.

Wenn durch Rossini und Meyerbeer Wettstreit und Ehrgeiz der Opernkomponisten in eine offene und wilde Jagd nach

dem Erfolg ausarteten, so kann es nicht wundernehmen, daß einem Tondichter, der hier mitzulaufen versäumte, ernstliche Gefahr drohte, unbeachtet zu bleiben. Hector Berlioz (geboren 11. Dezember 1803 in Côte Saint-André, Departement Isère, gestorben 8. März 1869 in Paris) beging nicht bloß die Unklugheit, anfangs außerhalb der Oper sein Heil zu versuchen, wobei er sogar auf die werbende Klaviermusik verzichtete, sondern reichte, als es ihn nach der Oper mitgelüstete, so hochstehende Werke ein, daß sie in dem Paris Meyerbeers unmöglich durchdringen konnten; einer von beiden, Berlioz oder Meyerbeer, mußte weichen, und es ist in der Tragik des menschlichen Lebens begründet, daß der bedeutende Mensch dem unbedeutenden erliegt, eben weil er ihm innerlich überlegen ist und darum eine Reihe von Mitteln im Kampfe nicht anwendet, die dem gewöhnlichen Menschen nahe zur Hand liegen. Das Recht des Stärkeren, das in der Natur lobenswert sein mag, bedeutet in der Welt des Geistes das Recht des Gemeineren, die Zurücksetzung des Höheren. Hartnäckig wurde einem Berlioz zeit seines Lebens der Rang versagt, der ihm gebührte. Er litt gewiß mehr darunter, als die deutschen Tondichter ersten Ranges, die sich gewöhnt haben, nicht anerkannt zu werden; Einsamkeit fällt einem Franzosen überhaupt schwer. Aber mit prachtvollem Eigensinn begabt, wo es der Würde seiner Kunst galt, wich er nicht ein Haar breit von dem als recht erkannten Wege ab. Seine äußeren Geschicke, grundverschieden von denen Rossinis und Meyerbeers, waren gleichsam treue Gefährten seines ursprünglichen Wesens. Als Mediziner, dem Beruf des Vaters folgend, bezog der junge Berlioz 1821 die Universität Paris; aber in das glühende Gemüt drang Beethovens Tonwelt wie der Sturm, der in Flammen fährt. Damals wurde ja in Paris der Sieg für Beethovens Sinfonien erfochten, und Berlioz machte sich zum Vorkämpfer nicht bloß der zahmen Werke, die sich an Mozart und Haydn anschlossen,

sondern namentlich der kühnen Schöpfungen, in denen sich Trotz und Wildheit kundtaten. Außer Beethoven hatte Berlioz auch starke Eindrücke von Weber und Spontini, während ihm Cherubini zuwider war. Die leidenschaftliche Liebe zu Gluck bewahrte und vertiefte er, solange er lebte; Berlioz hat die wissenschaftliche Gesamtausgabe Glucks angeregt, welche Fräulein Pelletan leitete. Damals nun, als musikalischer Überläufer, hielt er sich zuerst als Privatschüler an Lesueur (1760—1837), der, als Opernkomponist wider Gebühr vernachlässigt, ähnlich wie Cherubini sich in der Kirchenmusik auslebte und „Poesie, Malerei und Ausdruck" in der Musik suchte. 1826 durfte Berlioz ins Konservatorium; 1830 trug er den großen Rompreis davon. Ungern besuchte er Italien, 1831—1832. Eine unglückliche Leidenschaft für eine Pianistin fesselte sein Herz an Paris. 1833 heiratete er dann eine früher Verehrte, der er sich einst vergeblich zu nähern gesucht, die irländische Schauspielerin Smithson; sie hatte ihn als Ophelia, als Julia für Shakespeare begeistert. Die „Phantastische Sinfonie" und „Die Rückkehr zum Leben", zusammen die „Episode aus dem Leben eines Künstlers" bildend, hat auf beide Leidenschaften Bezug. Die Ehe mit der gefeierten, aber bald wieder vom Publikum vernachlässigten Schauspielerin war wenig glücklich, und eine zweite Heirat, nach dem Tode der Smithson, fiel noch unglücklicher aus. In den vierziger und fünfziger Jahren entfloh Berlioz der unguten Häuslichkeit und warb auf Reisen für seine Kunst. Besonders war es Liszt, der ihn (1852) in Weimar beschützte. Doch von Erfolgen, wie sie der italienischen und französischen Oper zugestanden wurden, konnte auch unter den Deutschen keine Rede sein. Für das Paris von 1830, aus dem Berlioz hervorgegangen war, hatte wohl der alte Goethe lebhafte Teilnahme; die Menge aber tadelte das vermeintlich Ausschweifende an Berlioz' Phantasie.

Gewiß empfing der junge Berlioz entscheidende Anregungen

von der literarischen Romantik, die einen Shakespeare zu würdigen begann. Es läßt sich nicht verkennen, daß die bewegliche Einbildungskraft des Tondichters lange Zeit, noch in der Romeo-Sinfonie, zum Düstern und Grauenvollen hinneigte. Diese Vorliebe war aber nicht krankhaft, sondern der natürliche Widerspruch gegen das seichte Behagen, dem Berlioz die Musik dienen sah; oder, wenn man erwägt, daß auch die Oper (z. B. die Hugenotten) das Grausige einführte, so kann man die Sache so auffassen, daß Berlioz Ernst gemacht habe, wo andere spielten. Indem er nicht kitzelte, sondern erschütterte, lieh er den heftigen und stürmischen Gewalten der französischen Romantik ihren keckſten Ausdruck. Als er dann auf der Höhe des Lebens sich mäßigte und an Stelle der wilden Ausbrüche Gluckſche Festigkeit, Größe und Anmut erreichte, so war das mit nichten eine Umkehr oder Rückkehr, sondern der Fortschritt eines Strebenden, der aus dem Kind seiner Zeit ein Mann und Meister seiner Zeit wurde.

### 27. Sinfonien und Ouvertüren.

Was die Sinfonien Berlioz' für die Franzosen und für ihn selbst zu bedeuten haben, das steigt erst recht vor uns empor, wenn man die Frage nach den unmittelbaren Vorbildern stellt. Welcher französische Tonsetzer kommt kurz vor Berlioz für die Instrumentalmusik ernstlich in Betracht? Keiner. Vielmehr trieb in Paris Ignaz Pleyel (1757—1831) sein Unwesen, indem er Haydn und Mozart für den Geschmack der Menge verdünnte; seine Sinfonien, Quartette und andere Kammermusikwerke fanden sogar in Deutschland den gleichen Absatz wie die Werke der Wiener Meister. Oder sollte Berlioz etwa von Onslow (1784—1852) lernen, der in Paris ebenfalls ungeheure Stöße seiner Kammermusik absetzte und wütend über Beethovens letzte Quartette war? Es läßt sich denken, daß Berlioz für diese französischen Vertreter der

Instrumentalmusik lediglich ein Gefühl der Verachtung hegte. Sein Lehrmeister war Beethoven; Flamme entzündete sich hier an Flamme. Daß aber Berlioz nicht inmitten jener ruhig und fest sich überliefernden Musikpflege aufwuchs, welche Beethoven zustatten kam, das merkt man auf der andern Seite seinen sinfonischen Werken auch an: ihre Folge zeigt sich nicht so entschieden geregelt, nicht so sicher aufstrebend, ihre Sprache nicht so edel und verklärt, wie bei Beethoven.

Doch weil Berlioz andere Vorzüge entwickelte, als Beethoven, muß man sein Genie als vollbürtig gelten lassen. Die Phantastische Sinfonie machte auf hervorragende Tondichter einen zwingenden Eindruck. Liszt verfaßte den Klavierauszug; Schumann widmete der Sinfonie, obwohl er sie nur nach diesem Auszug kannte, eine Besprechung, der jeder Leser nachfühlen mußte, wie freudig überwältigt der Beurteiler war. Unbegreiflich ist Schumann, daß die Sinfonie schon 1820, also vor Beethovens Neunter sollte entstanden sein; ein Druckfehler in Liszts Auszug veranlaßte wohl den Irrtum: tatsächlich fanden die beiden ersten Aufführungen 1830 und 1832 statt (die dritte — 1877!). Auch Ambros, der Geschichtschreiber, nannte die Phantastische den „vulkanischen Ausbruch eines Genies" und konnte in den „Grenzen der Musik und Poesie" (1855) nicht genug der rühmenden Worte finden. Beethovens Streben, die Sätze der Sinfonie einheitlich aufeinander zu beziehen, wurde von Berlioz fortgesetzt; er flocht in jeden Satz ein die Sinfonie beherrschendes Motiv. Dies war ein getreues und treubleibendes Mal- und Merkzeichen der Geliebten (Henriette Smithson). Zum erstenmal wagte es also die Instrumentalmusik, ernsthaft das Wesen und Urbild einer bestimmten Persönlichkeit zu zeichnen; die frühere französische Programmusik hatte dies mehr in launiger, geistvoller, witziger Art gemeint. Die sanft bewegte, zurückhaltende Hauptmelodie nennt Berlioz reflet mélancolique von seiten der Geliebten.

Diese Melodie verwertet er durch alle Sätze als idée fixe, die aber gewissermaßen zur double idée fixe wird, insofern der melancholische Eindruck immer zugleich an das Vorbild (modèle) erinnert. Der seelenkundige Tondichter wußte, daß jede Wiederkehr des Motivs zugleich mit der Wirkung aufs Gefühl eine begriffliche Erinnerung anregen mußte. Entsprechend dem Gedankenplan ist die idée fixe in jedem Satz musikalisch abgewandelt; somit öffnet Berlioz der Kunst der Variation ganz neue Möglichkeiten.

Der erste Satz der Sinfonie schildert „Träumereien" (das Haydnsche einleitende Largo) und „Leidenschaften" (das Allegro); das Scherzo einen Ball, auf dem der Künstler die Geliebte wiedersieht, das Adagio eine „Szene auf dem Lande", welche den Liebenden mit wohligem Zauber umfängt; das zweiteilige Finale aufregende Träume nach dem Genuß von Opium, welches Mittel der Absicht des Selbstmordes dienen sollte, weil der Künstler unglücklich liebt: er glaubt zunächst seiner eigenen Hinrichtung zuzusehen, dann einem wüsten Hexensabbath beizuwohnen. Diese musikalische Walpurgisnacht verrät den Einfluß von Goethes Faust. Beachtet man nun, daß Berlioz keine französischen Vorgänger hatte, so versteht man wohl, wie er auf den Gedanken kam, durch ein Programm die Aufmerksamkeit zu erregen. Daß er es bei verschiedenen Gelegenheiten änderte, gibt zu verstehen, daß die Musik für keine begriffliche Fassung den bestimmten Ersatz bieten soll; sondern das Programm ist eine Deutung, wie sie der Lyriker im Gedicht, der Opernkomponist in seinem Text mitgibt. Darüber, daß der Tondichter Anhaltspunkte zum Verständnis einer Sinfonie darbietet, daß er mitteilt, wie sie entstanden, mag man urteilen, wie man will; jedenfalls verlangt ein echter Musiker, der Berlioz war, nur das eine, daß man sein Werk nach Kraft und Gehalt der Musik selbst würdige.

Vielleicht hat dem Tondichter geschadet, daß auch die

Haroldsinfonie (1834), die an Byrons Dichtung anknüpft, mit einer Orgie schließt. Eine pessimistische Stimmung war vorübergehend den französischen Romantikern eigen: Berlioz' Harold sieht sich die Landschaft der Gebirge, dann einen Pilgerzug, eine Serenade mit kaum unterdrücktem Weltschmerz an; was er sieht und hört, stimmt ihn herunter, und schließlich geht er in einer Räuberhöhle zugrunde. Nicht bloß durch Anklänge der früheren Sätze im Finale, sondern wiederum durch ein abgewandeltes Hauptmotiv gab Berlioz der Sinfonie die höhere Einheit. Und zwar entspricht dieses Hauptmotiv den Stimmungen des Helden; es ist einer Einzelbratsche zugeteilt, welche dem Orchester gegenübertritt. Mittelbar angeregt war dieser eigentümliche Gedanke durch den Geiger Paganini, der von Berlioz ein Konzertstück für Viola wünschte. Natürlich war der Auftraggeber gar nicht erbaut von der pausenreichen Partie, welche alles Virtuose außer acht ließ, steckte aber doch dem Komponisten, um freigebig zu scheinen, 1838 die Summe von 20 000 Franken zu. Zur Haroldsinfonie verfaßte Liszt wieder den Klavierauszug; auch schrieb er über sie eine größere Abhandlung.

Mit den Ouvertüren bereicherte Berlioz, zum Teil vor Mendelssohn und Schumann, die Gattung der Konzertouvertüre, die von Beethoven begonnen war. Waverley, Femrichter, König Lear, Der Korsar, Rob Roy, jede hat ihre eigene, interessante Geschichte. Die feurige Phantasie, die naturwüchsigen Einfälle, die fesselnde Ausgestaltung sind später von keinem Franzosen und keinem Deutschen auch nur annähernd erreicht worden.

### 28. Chorwerke und Opern.

Schon die Ouvertüren lassen erraten, wie gerne sich Berlioz der Oper bemächtigt hätte, zu der ihn sein malerischer Sinn für die Außenwelt, sein Streben, die Ausdrucksmittel neu zu

mischen und dichterisch gegebenen Stoffen anzupassen, hervorragend befähigen mußten. Soll man klagen, daß Berlioz' Wünsche so schlecht in Erfüllung gingen? Soll man sein Geschick gutheißen, weil es fügte, daß sich der Tondichter eifrig der Chormusik zuwandte, welche höhere Ansprüche als die Oper stellt? In staatlichem Auftrag vollendete er 1836—1837 die große Totenmesse, das Requiem, ein Beethovens D-Dur-Messe würdiges Werk. Wie glänzend er alles, was zu Form und Aufbau gehört, bemeistern konnte, bewies er hier zur Genüge. Vergleicht man den strengen Stil dieses Requiems etwa mit dem veralteten Arienflitter in Verdis Requiem, so klärt und erhöht sich die Bewunderung für den Franzosen. Sein Werk ist ungemein leidenschaftlich durchbebt; dramatisch in dem Sinn, daß alles wie gegenwärtig geschaut wird. Auch das Jüngste Gericht, dessen Bläsermotive freilich bedeutsamer sein könnten, scheint von der Zukunft in die Gegenwart übersetzt. Obwohl Berlioz nach französischer Gepflogenheit die Frauenstimmen nicht teilt, sondern nur für drei Stimmen schreibt, läßt sein Satz an Feinheit nichts zu wünschen übrig; ja man darf sagen, daß der Tondichter einen neuen Stil für das Zusammenwirken von Chor und Orchester aufgestellt habe. Letzteres ist bei-, nicht untergeordnet. Diese Klarheit und Sattheit des Klangs, wo hatte man sie vorher gehört, wo wäre sie in Mendelssohns oder Schumanns Chorwerken wieder erreicht?

Auf das Requiem folgte 1838—1839 eine „dramatische Sinfonie mit Chören" nach Shakespeares Romeo und Julia. Das Wort sollte die Instrumentalmusik deutend begleiten; aber es ist nicht immer mit dem Orchester innerlich verwachsen, wie etwa später in Wagners musikalischem Drama. Auch sind die künstlerischen Mittel nicht recht gegeneinander abgewogen; hier muß man schon bedauern, daß die Oper dem Tondichter keinen Anlaß und Zwang zu übersichtlicher Anordnung gab.

Nun schwankt das Werk zwischen Sinfonie, Kantate, Oper. Und doch ist eine vollständige Wiedergabe geeignet, solche Bedenken eher wegzuräumen, als zu verstärken. Am bekanntesten sind die beiden Sinfoniesätze: Romeo allein, Fest bei Capulet und Fee Mab; die Liebesszene sollte nicht ohne Chor bleiben. Im übrigen stellt das Orchester die Zusammenkunft feiner dar, als es ein Liebesduett vermöchte, das der Phantasie wenig Spielraum zu lassen pflegt; Ambros bemerkt noch, daß Berlioz in der Liebesszene weder mehr ins einzelne gemalt, noch mit wesentlich anderen Mitteln gewirkt habe, als Beethoven in seiner Programm-Sonate. Von den anderen Stücken prägt sich besonders Julias Leichenzug ein: es will bedünken, als sei Berlioz hier, vielleicht auf Grund der Motetten Rameaus, dem Stil der Kantaten Bachs (vergleiche die achte) recht nahe gekommen.

Wie gründlich Berlioz in der Gesangmusik Bescheid wußte, bewies er ferner in der dramatischen Legende Fausts Verdammung (vollendet 1846), dem besten weltlichen Oratorium des 19. Jahrhunderts, das übrigens auch als Oper aufgeführt werden kann. Chor, Soli und Orchester ergeben eine Mannigfaltigkeit, die durch keinen gelehrten Einwand unwirksam wird. Wohl hat Berlioz durchaus nicht Fausts Tiefe ergründet, sondern den Reichtum äußeren Lebens stimmungsvoll ausgebreitet; wohl hat er Goethes Dichtung eigenmächtig geändert und entspringen aus der Rückübersetzung für deutsches Empfinden Nachteile: aber all dies kann den Eindruck nicht schwächen, daß die Fülle und Kraft der musikalischen Erfindung dem Werk tatsächlich einen führenden Rang zuweist.

Die Freude am Bildhaften waltet, im Verein mit dem geklärten Sinn für Frieden, der Sehnsucht nach Ruhe, in dem dreiteiligen Werk Die Kindheit Christi (1854). Herodes' Traum, Die Flucht nach Ägypten, Die Ankunft in Sais sind traulich einfach geschildert; man war erstaunt, weil man

glaubte, Berlioz sei verpflichtet, sich stets als Höllenbreughel zu bewähren. Er machte sich den köstlichen Spaß, dieses Vorurteil dem Gespötte preiszugeben: ein geeignetes Stück ging als Fund aus dem siebzehnten Jahrhundert hinaus, und als vermeintlicher Pierre Ducré erntete Berlioz ungeahntes öffentliches und privates Lob. Ein deutscher Gelehrter hat ihm den Scherz heute noch nicht verziehen. Es ist wirklich zu bedauerlich, wenn die Torheit der Menge an den Pranger kommt.

Ein gewaltiges Seitenstück zur Kindheit Christi schuf Berlioz in dem großen Tedeum (1849—1854), das drei Chöre, zusammen sieben Stimmen, beschäftigt, nur einmal ein Tenorsolo unterflicht. Viele andere Werke kirchlichen und weltlichen Textes hat der Tondichter verfaßt, je nach Zeit und Gelegenheit. Auch seine Lieder (zu erwähnen: Die Gefangene) sind zahlreich; doch drangen sie natürlich nur vereinzelt über die französische Sprachgrenze.

Mit seinen Opern hatte Berlioz so wenig Glück, wie mit seinen Chorwerken und Sinfonien. Der Benvenuto Cellini kam 1838 an der Großen Oper zu Fall. Handlung und Charaktere sind im Textbuch allgemein und unbestimmt entworfen; der dramatische Zuschnitt folgt schüchtern dem, was ein französisches Publikum ungefähr erwartete. Zum lebensvollen Gebilde durchädert und durchschafft das Gegebene die warmblütige Musik; man höre oder lese z. B. das letzte Duett zwischen Teresa und Cellini! Seit Liszt 1852 und 1856 das Werk in Weimar wieder aufnahm, war sein endgültig günstiges Schicksal besiegelt. Die Trojaner (1858) wurden zu Lebzeiten Berlioz' nie vollständig aufgeführt. Neuerdings brachte sie Mottl zu Ehren; er trennte die Oper in zwei Abende. Glucks Geist scheint in Berlioz' Trojanern wieder aufzuleben; bezeichnend ist, daß dem Franzosen das klassische Altertum noch mehr als Gluck in romanischer Beleuchtung vorschwebte.

Haben ja selbst Goethe und Schiller sich keineswegs ganz klar zur griechischen Lichtquelle durchgerungen. Für Berlioz' geistige Höhe ist die Wahl des Trojanerstoffes übrigens beweiskräftig genug: die historische Oper lag unter ihm. Zuletzt gelang ihm noch ein reizendes Lustspiel nach Shakespeare: Beatrice und Benedikt. Es wurde 1862 in Baden-Baden aufgeführt und ist ebenfalls durch Mottl der deutschen Bühne gewonnen worden.

### 29. Berlioz' Eigenart.

Eingeschlossen zwischen 1831 und 1865 (Meyerbeers Zeit), konnten die weit feineren Opern eines Berlioz in Paris keinen Boden gewinnen; verbittert wandte sich der Gekränkte 1861 sogar gegen Wagner, dessen Art er nicht verstand. Berlioz selbst hat die überkommene Form der Oper nicht geändert. Auch sonst rüttelte er an den überlieferten Formgebilden viel weniger, als man sich's von einem so feurigen Kopfe versah. Er eignete sich in der Sinfonie deutsche und in der Gesangmusik französisch-italienische Errungenschaften gründlich an; es überrascht geradezu, wenn man seine Abneigung gegen die Fuge kennt, ihn als wohlgeübten Kontrapunktiker zu entdecken. Nur fehlt, wenn man etwa mit Bach vergleicht, die Schönheit der Bässe. Seine sinfonischen Sätze sind nach dem Vorbild, welches in der Sonate lag, geschliffen und durchgebildet. Das Streben, zusammenzuhalten, abzurunden, äußerte sich in dem einheitlichen Hauptmotiv, das in den beiden Sinfonien durch alle Sätze durchgeführt ist. Es fiel Berlioz aber nicht ein, die Sinfonie zur sinfonischen Dichtung zusammenzudrängen oder die Oper durch sinfonische Grundmotive zu vereinheitlichen.

Weniger im großen Aufbau, als in der einzelnen melodischen Linie und in der Art der musikalischen Folge drückt sich Berlioz' Eigenart aus. Er ist eine Rhythmiker ohnegleichen.

Seine Melodie bedarf nicht des „geraubten Zeitmaßes", des tempo rubato, um Leben zu gewinnen; sie ist so aufgezeichnet, wie sie wirkt, heilig und unverletzlich im Takte. Als Dirigent hielt Berlioz unbeirrt an rhythmischer Strenge fest. Vielleicht sind seine Werke in Deutschland nur darum noch nicht nach Gebühr verbreitet, weil ihre Wiedergabe ohne Verschwommenheit und Weichheit ein schärferes rhythmisches Bewußtsein erfordert, als der durchschnittlichen deutschen Musikbegabung eigen ist. Daher auch bei uns insgemein Berlioz' Melodiebildung gerade ihres mannigfaltigen rhythmischen Reizes wegen für fremdartig gilt. Den Sinn für Rhythmus hat Berlioz an Beethoven gefestigt; ebenso verdankt er ihm jene Art der musikalischen Folge, die ein heftig erregbares, unvermittelt in Gegensätze umschlagendes Innenleben widerspiegelt. Offen bekennt sich einmal Berlioz zum Grundsatz des Überraschenden (l'imprévu). Es ist im einzelnen Fall nicht leicht, zu entscheiden, wo künstlerische Laune oder natürliche Erregtheit aufhört und Willkür oder Verblüffung anfängt. Aber man wird gut daran tun, das Verständnis für eine so phantasiereiche Natur nicht im voraus durch Zweifel zu ersticken.

Am bedeutendsten hat Berlioz auf die Musikgeschichte durch die Kunst gewirkt, mit welcher er das Orchester behandelte. 1844 gab er eine Instrumentationskunde heraus. Der Fortschritt des französischen Instrumentenbaues ermöglichte Berlioz, außer den Streichern jede andere Gruppe, Holz- und Blechbläser, auch das Schlagzeug, Beethoven gegenüber zu verfeinern. Es ist zunächst der geschmeidigere Wohllaut des Zusammenklanges, der an Berlioz auffällt. Wenn es wahr ist, daß er auch Mißklänge liebt, so ist doch ebenso gewiß, daß eine Vorliebe für edlen Wohlklang gegenübersteht. Daß der Tondichter ohne Klavier blieb, das eben scheint seinen Klangsinn vorzüglich geschärft zu haben. Im gruppenweisen oder vollen Zusammenklang läßt Berlioz jedes Instrument als wirklichen

Teilklang mitreden; nirgends ein Übertönen, ein Mattsetzen des einen durch das andere. Auch das lautprächtigste Orchester lärmt nicht, sondern klingt (wie bei Mozart).

Nun ist die Frage, wie sich ein wohlabgewogener Klang, der jedes Instrumentes Eigenheit hervorleuchten oder durchscheinen macht, zum Gedanklichen der Tonkunst verhalte. Offenbar ist das Natürliche, auch von Weber und Schubert Nächstgeübte, durch die Klarheit des Klanges die musikalische Folgerichtigkeit zu veranschaulichen. Sofern also Klangfarbe Ausdruck des Logischen ist, zieht sie die Aufmerksamkeit vom Gedanklichen nicht weg, sondern vielmehr auf es hin. Berlioz neigt aber stark dazu, die Klangfarbe und im Zusammenhang mit ihr die Dynamik selbständig im Dienste des poetischen Ausdrucks hervortreten zu lassen. Hier ist ganz klar, daß er oft nur von der Klangfarbe leben will. Aber es fragt sich, ob wir Grund haben, von der Farbe verächtlich zu sprechen und nur die Linie oder nur gedämpfte, matte, graue Farbenwerte gutzuheißen. Das Recht auf Freudigkeit der Farbe ist im 19. Jahrhundert auch in der Malerei erst allmählich erkämpft worden. Delacroix und alle Koloristen, die nach ihm folgten, stehen Berlioz verwandt zur Seite. In der Musik, deren Kunstmittel anders geartet sind, hat nun freilich das Farbige nicht einfach gleichlaufende Bedeutung; es entspricht hier einer Außenwelt und Wirklichkeit, die überwiegend in Gegensatz gegen das Innerliche und Hohe tritt, woraus die Töne ihren Ursprung nehmen. Musik formt eher vor, als daß sie nachbildet.

Hat aber ein Tondichter, wie Berlioz, lebhaften Sinn für die greifbareren Schwesterkünste, so muß man ihn billig gewähren lassen, wenn er in die Welt der sinnlichen Klänge Ordnung bringt und mancherlei Anspielung untermischt. Mancher, der ihn ächtet, macht den Eindruck, als stelle er sich ganz besonders schwerfällig. Es ist doch jedem Gebildeten

eine Freude, wahrzunehmen, wie Berlioz Ton- und Dichtkunst, die einander außen am Umkreise vielleicht ferne stehen, in seine Seele als gemeinsamen Mittelpunkt einzubeziehen trachtet. Daß Berlioz selbst das Zeug zum Dichter in sich hatte, beweist der Wert seiner vielen schriftstellerischen Arbeiten, unter denen das Memoirenwerk zum Beispiel durch die Schilderung der Liebe zu Estelle Fournier hervorragt. Die zehnbändige Gesamtausgabe der literarischen Werke könnte durch die von Tiersot gesammelten Briefe ergänzt werden; würdig hat das Haus Breitkopf & Härtel die musikalische Schöpferfülle des Franzosen durch eine wissenschaftliche Gesamtausgabe geehrt. Unter den Biographien ist Prod'homme, übersetzt von Frankenstein, empfehlenswert.

Das Bild des genialen Südfranzosen prägt sich vollends, ungeachtet mancher Schwächen und Flecken, zum Charakter aus, wenn man betrachtet, wie unerschrocken der Tondichter als Kritiker sich Feinde macht (z. B. den anfangs holdgesinnten Fétis). In dem, worauf es für die Musikgeschichte ankommt, ist Berlioz durchaus verehrungswürdig. Gegen das als recht Erkannte hat er felsenfeste Treue bewahrt, gegen das Unrechte heldenhaft angekämpft, ohne auf persönliches Wohlergehen zu achten.

## VIII. Chopin.

### 30. Das Klavierstück.

In wunderbarem Spiel hat die Natur ihre Anlagen verteilt, als wollte sie den Menschen auch in der Kunst daran erinnern, daß die Grenzen des einzelnen endliche seien, nur das Ganze ins Unendliche reiche. Die Wirksamkeit des Orchester-, Chor- und Opernkomponisten Berlioz ward ergänzt durch die Gaben, die Chopin der klavierspielenden Welt schenkte. Aus dem Ableger der Orgel hatte sich das Klavier, dank dem Einbau der Hämmer, zu einem selbständigen Instrument heran-

gebildet, das nun mit einem ausgebreiteten Schrifttum eigene Wurzeln schlug. Die letzte Verbesserung von Belang hatten die Verfertiger 1823 mit der Repetitionsmechanik gefunden (Erards double échappement). Nun konnte eine Literatur nicht ausbleiben, die eigens und ausschließlich für das Instrument bestimmt war: sowohl in dem Sinne, daß es seine Klänge möglichst reich und leicht darbiete, als mit der Rücksicht, daß dem häuslichen und öffentlichen Bedürfnis nach häufiger Unterbrechung entsprochen werde. Hiermit hörte das Klavier zunächst auf, eine Werkstatt des orchestralen Denkers zu sein; am glücklichsten waren nun die Komponisten, welche sich ganz dem Klavier hingaben, wie gerade Chopin. Auch vollzog sich seit etwa 1815 der Übergang von der Sonate zu kleinen Formen immer rascher und entschiedener; dafür war schon Schubert Zeuge. Während die Sinfonie der Hort einer ins Große gewandten, mehrsätzigen, „zyklischen" Form blieb, verlangte man am Klavier nach dem einsätzigen „Stück", dessen Glanz auf den Vortragenden zurückstrahlen, dessen Lieblichkeit im Kreis vertrauter Zuhörer ansprechen sollte. Deshalb verfolgt die Entwicklung zweierlei: das Virtuose herauszuarbeiten, und unmittelbar zu gefallen. Auf der einen Seite das Übungsstück, die Etüde, das Konzertstück; auf der anderen das Rondo, Notturno, Impromptu, Prélude und wie die leichtschwebenden Gebilde alle heißen, um schon durch den Namen Duft zu verbreiten. Phantasie und Variation können bald dem Virtuosen, bald der wirklichen Stimmung dienen.

Die überall entfachte Lust am Klavierspiel mußte zunächst Stoffsammlungen für den Unterricht hervorrufen. Muzio Clementi (1752—1832) ist mit seinem Gradus ad Parnassum, sowie mit den Sonatinen, Sonaten und anderem heute noch lebendig. Karl Czerny (1791—1857), Schüler Beethovens, Lehrer Liszts, ist gleichfalls noch jetzt wegen zahlloser Studienwerke geschätzt. Den Fluch der Langeweile, der dem Übungs-

stück anhaftete, hat Cramer (1771—1858) in seinen Etüden zu bannen gewußt. Auch sind zu erwähnen als Etüdenkomponisten: Wenzel Tomaschek in Prag (1774—1850), Ludwig Berger in Berlin (1777—1839), Ignaz Moscheles (1794—1870), zuletzt in Leipzig, Henri Bertini in Paris (1798—1876), Adolf Henselt in Petersburg (1814—1889), Alkan (1813—1888); ferner die Sonatinen Diabellis (1781—1858), die Konzertmusik Henry Litolffs (1818—1891). Weit höher aber als diese Meister steht als Schöpfer von Etüden der Pole Frédéric Chopin (1809—1849), der in Paris seinen dauernden Wohnsitz nahm. Ohne dem Übungsstück die zweckmäßige Beweglichkeit zu nehmen, gab er ihm eine vornehme dichterische Haltung.

Ebenso griff er in die andere Reihe der Klavierstücke ein. Johann Dussek (1761—1812), zuletzt in Paris, hatte außer vielen Sonaten schon das Einzelstück mit künstlerischem Erfolg gepflegt; manch letzteres hat seine Anmut bis heute bewahrt. Unmittelbar auf Chopin wirkte der Irländer John Field (1782—1837; gestorben in Moskau) mit seinen zwanzig feinsinnigen Nocturnes, deren erste 1816 erschienen. Näher mit den Etüdenkomponisten verwandt sind Johann Nepomuk Hummel (1778—1837, aus Preßburg, seit 1819 in Weimar) und Friedrich Kalkbrenner (1788—1849, lebte in Paris). Doch ist besonders jener sowohl in Einzelstücken als in Sonaten (Es-Dur, 1803, F-Moll, vor 1806, Fis-Moll, etwa 1828) musikalisch gediegen und von einer gewissen Wärme belebt, wenngleich sein fingerlieber Stil, sein perlender, die unsangliche hohe Lage bevorzugender Klavierton nicht sehr heilsam auf Chopin einwirkten. Dieser gab dem Salonstück das Gepräge seiner merkwürdig träumerischen, innerlich ungestümen, äußerlich geglätteten Persönlichkeit. Sie versetzt den Hörer in die feinen, lauschigen Gesellschaften der schöngeistigen Pariser Welt. Nur in wenigen Konzerten und Konzertstücken hat Chopin der breiten Öffentlichkeit, für die seine zarte Natur nicht geschaffen war, den

Zoll entrichtet. Ein leises Parfüm überhaucht Chopins Ergüsse fast immer, auch wo sie leidenschaftlich werden; zugleich scheint etwas von Mozarts Anmut auf ihn übergegangen zu sein. Da, wo sein Ungestüm gleichsam nackt heraustritt, macht es mehr den Eindruck der Schroffheit als der Kraft; seltsamerweise ist Chopin von Beethoven unbeeinflußt. Die Scherzi haben anderen Humor, wenn überhaupt einen; Phantasien, Balladen, Impromptus, Präludien, letztere den Laien am leichtesten zugänglich, verraten teilweise ein sehr erregtes Seelenleben. Die Sonaten sind wertvoll. An den Notturnes, wie überhaupt an Chopins mehr schwärmerischer, als männlicher Musik kann man sich leicht, unvorsichtig genießend, übersättigen, unvernünftig schwelgend für Kräftigeres schwächen. Ohne Schaden ist die Pariser Luft nicht geblieben. Aber er befriedigte doch die Bedürfnisse der Klavierspieler auf eine unvergleichlich edlere Weise als Louis Jadin (1768—1853), Louis Pradher (1781—1834), die Potpourrifabrikanten, und ihre berüchtigten Nachfolger Franz Hünten (1793—1878) und Henry Herz (1803—1888), deren Seichtigkeiten den Markt beherrschten. Zwar konnte Chopin dem schlechten Geschmack, der allezeit von der Menge genährt wird, keinen Einhalt tun: doch stimmte er für seine Klaviermusik, die sich leichter als Berlioz' Sinfonien verbreiten ließ, rasch auch in Deutschland eine urteilsfähige Gemeinde, die seinen Namen hoch und wert hielt.

### 31. Tänze.

Besonders trugen zu seiner Beliebtheit die Tänze bei. Wenn sie an die polnische Herkunft Chopins mahnten, so steigerten sie hierdurch das Interesse; denn die dreißiger Jahre zeitigten lebhafte Anteilnahme am Schicksal der Polen. Der ursprünglich männliche, kriegerische Charakter der Polonäse lebt wieder auf bei Chopin. Der Form nach schließt sich Chopin an die erweiterten Polonäsen an, die um die Wende

des Jahrhunderts aufkamen. Weniger kunstvoll sind die meisten der Walzer gegliedert. Es scheint, daß den Klavierspieler kein rechter Anlaß bestimmte, die Form zur Reihe auszubilden, wie dies in Wien unter dem Zwang der Orchesterkomposition die beiden Meister: Josef Lanner (1801—1843) und Johann Strauß (Vater) (1804—1849) vollbrachten. Webers „Aufforderung zum Tanz" scheint zu Lanners Walzerkette überzuleiten: statt der kurzen, achttaktigen Wiederholungssätzchen mit einem Trio ein zusammenhängender größerer Satz, bestehend aus mehreren Nummern, mit Vorspiel und Anhang. Diesem Aufbau, der sich als Gartenmusik bewährte, folgte auch Johann Strauß. Wenn man auch damals die Tanzmusik nicht für voll ansah und Lanner hochmütigerweise nicht in die Wiener Tonkünstlersozietät zuließ, so erkennt man jetzt, welch dauernd wertvollen, erschöpfenden Ausdruck das Wesen und Fühlen der Wiener in den warmblütigen, treuherzigen Tänzen von Lanner und Johann Strauß bekommen hat. Der deutsche Musikverlag ehrte diese Meister durch Gesamtausgaben (Breitkopf & Härtel). Hat der musikalisch Veranlagte seine helle Freude an solch sonniger, zugleich edler Musik, so weidet sich der Menschenfreund an dem reinen Spiegel eines genußfrohen, aber gutherzigen Geschlechts. Auch Hummel verdankt der südlichen Heimat Frohsinn und Laune seiner (Klavier-)Tänze und Märsche, die man sich leider mit einiger Mühe aus den heutigen Ausgaben zusammenlesen muß.

Es kann kein Zufall sein, daß Wien und Paris die Heimstätten des Walzers wurden. Chopin hat den Walzern das Liebenswerteste seiner Natur mitgegeben. Sie sind nicht für die große Öffentlichkeit, sondern für das traute häusliche Musizieren bestimmt, wobei man sich denn einen wirklichen Tanz ausdenken mag, der genau von den Wellen der Musik geschaukelt würde. Ein solcher müßte, ausgeführt, so sorg-

fältig vorbereitet sein, wie ein Tanz- und Gebärdenspiel zur siebenten Sinfonie Beethovens. Denn viel freier als die alten Suitenkomponisten hat Chopin die gebräuchlichen Tänze verwertet. Auch in den Masurken, deren ausdrucksvolle Gebärdensprache auffällt, ist der Klavierkomponist über die Bedürfnisse des Lebens hinausgegangen; doch nirgends so weit, daß er die rhythmischen Vorbilder des wirklich getanzten Tanzes verleugnete. Wie zähe, wenn auch nur zart, der Schöpfer von Tanzweisen an die Grundlagen gebunden sei, die ihm das Leben darbietet, bewies gerade das Aufhören der alten Suite, nachdem ihre Tanzvorbilder verschwunden waren. Und es ist keiner noch so fleißigen akademischen Bemühung gelungen, im Lauf des 19. Jahrhunderts, das den Walzer, Ländler, die Polka Masurka, den Galopp, die Quadrille in Schwung brachte, den Tänzen früherer Geschlechter, Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Gigue u. a., auf die Dauer neue musikalische Blüten zu entzaubern. Alles muß seine Zeit haben.

Vielleicht waren die lebendigen, anschaulichen Tänze für Chopin eine Art Heilmittel, das ihn abbrachte von jener Unruhe oder Kränklichkeit, die hin und wieder in den Einzelstücken bemerkt wird. Das Freundschaftsverhältnis mit der Baronin Dudevant, George Sand (1804—1876), die ihn 1838—1839 nach Majorca begleitete, war für den brustkranken Tondichter nicht das richtige: so interessant das Leben sein mochte, das sich auf dem Gute Nohant entwickelte, wo auch Liszt und die Gräfin d'Agoult Gäste waren, so fühlte sich doch Chopin von der Art der Freundin mehr gepeinigt, als beglückt. Die Beziehungen erkalteten allmählich, und 1847 erfolgte der Bruch, der dem Künstler die letzte Lebenskraft raubte. Wer dieses betrübende Geschick erwägt, wird manches Seltsame in den Einzelstücken liebevoller verstehen, wird auch mit erhöhtem Staunen die Gesundheit und Kraft bewundern, zu

der sich Chopin in den Tänzen aufraffte. Einzelne Polonäsen (die 3. und 6.) haben etwas Großes. Dem idealen Tanze ist das tempo rubato entlehnt, als vorübergehender Wechsel des Zeitmaßes, der bei Chopin, dem Rhythmiker, auf dem Untergrund eines scharf bemessenen und berechneten Rhythmus natürlich und ungezwungen wirkt. Was Willkür und Unfähigkeit aus dem tempo rubato gemacht haben, daran ist der Tondichter nicht schuld. Die neuartigen Akkordbildungen Chopins haben den Sinn für die spätere Freizügigkeit der Harmonien schärfen helfen.

## IX. Die Zeit Schumanns und Mendelssohns.

### 32. Schumann.

Robert Schumann, geboren am 8. Juni 1810 in Zwickau, wurde von seinem Vater, einem Buchhändler, zum Juristen bestimmt, widmete sich aber von 1830 an in Leipzig ganz der Musik, für die er Anregungen aus der Literatur mitbrachte. Die Virtuosenlaufbahn mußte er aufgeben, weil er sich einen Finger lahm spielte; um so eifriger komponierte er. Sein Hauptinstrument war das Klavier; ihm vertraute er seine durch Jean Paul und Theodor Hoffmann genährte Phantasie an. Die Werke 1—23 (1830—1839) gehören ausschließlich dem Klavier, und zwar enthalten sie das Bedeutendste, das Schumann als Klavierkomponist hervorbrachte. Wer kann unempfindlich bleiben gegen die Zartheit und Innigkeit, die hier auch das Wühlen der Leidenschaft sänftigt? Diese Musik ist, im Zwielicht geschaut, unverträglich mit der Sonnenklarheit großer, greifbarer Formen, aber darum nicht formlos. Schumann war kurz und einsilbig, in der Musik wie im Leben. Nur beschrieben, nicht getadelt sei diese Kürze, wenn sie, entgegen der Beethovenschen Festigkeit, die im kleinsten Punkte die größte Kraft ansammelt, mit dem Duft der Blume verglichen wird, der

sich in der Ausbreitung sofort verflüchtigt. Wo Beethoven mit der Kraft eines unwiderstehlichen Ausbruchs erschüttert, wirken Schumanns schwere Duftwellen betäubend. Noch entschiedener als Chopin gibt dieser den einsätzigen, den kleinsten Stücken den Vorzug. Doch auch in größeren zeigt er, was er kann; die Fis-Moll- und G-Moll-Sonate, die Variationenwerke, die C-Dur-Phantasie bereichern altüberkommene Gattungen. Jene Phantasie hatte über jedem Satz ihr Dichterwort; der Spruch von Friedrich Schlegel galt nur dem ersten. Der poetisch empfindende Tondichter liebte es — ein ins Klavier übersetzter Berlioz —, jedem winzigen Bildchen, z. B. in den Kinderszenen, das verratende „Programm" beizugeben, das den Spieler und Hörer anregen, nicht ängstlich binden soll. Immerhin ist Schumann wohl manchmal etwas zu weit gegangen, insofern kleine Formen das Programm nicht ohne Gefahr der Süßlichkeit vertragen. Auch hatte Schumann nicht die Gabe, so energisch und deutlich zu zeichnen wie Berlioz.

Am klarsten tritt Schumanns reges und reiches Innenleben in den Liedern zutage. Nach vielen Kämpfen verband er sich 1840 mit Klara, der Tochter des Klavierlehrers Friedrich Wieck, und in diesem aufgeregten Jahr schuf er das Beste seiner Lyrik: den Liederkreis von Heine, von Eichendorff, die Myrten, 12 Gedichte von Justinus Kerner, 6 von Robert Reinick, 12 Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling, 5 weitere Lieder, Andersen zugeeignet, und die beiden wunderbarsten, herrlichsten Reihen: Dichterliebe von Heine und Frauenliebe und Leben von Chamisso. Schumann erweist sich, wenn nicht als musikalischer Erfinder, so doch als Seelenkündiger dem von ihm verehrten Schubert überlegen. Durch sinnvolle Sprachlinie, vornehme und feine Melodie, vielsagenden Ausdruck des Klaviers entzückten Schumanns Lieder die sangeslustige Zeit.

Teils die Lebenssorge, teils künstlerisch wohlbegreiflicher

Ehrgeiz lenkte den Tondichter von 1841 an auf andere Gebiete. Der erste Versuch glückte; in jenem Jahr entstand die B-Dur-Sinfonie, welche die Quellen des Frühlings öffnet. Auch das Gelingen der drei Streichquartette und des Klavierquintettes (1842) ermutigte. Mit dem Chorwerk Das Paradies und die Peri (1843) griff Schumann, nachdem er das mehrstimmige Lied und den Chorsatz schon längere Zeit gepflegt hatte, in das dankbare Bereich des konzertfähigen Chorgesangs. 1844, im Jahre, da er nach Dresden übersiedelte, begann er die teilweise großartig schönen Faustszenen. Dann kam die erste nervöse Abspannung. Je reicher und breiter sich die Tätigkeit des Hervorbringenden entwickelte, desto ungleicher wurden die Erzeugnisse. Von den Werken nach 1844 sind zu nennen: die zwei- und vierhändigen Klavierwerke, welch letztere Mozarts, Schuberts und Webers Erbe gehaltvoll weiterpflegten; die Liedgaben, deren Fülle noch manches Schöne an den Tag brachte; die Sinfonien in C-Dur, Es-Dur, D-Moll; die Chorwerke: Adventlied und Der Rose Pilgerfahrt, die Oper Genoveva, die Musik zu Byrons Manfred. 1850 trat Schumann noch das Amt eines Musikdirektors in Düsseldorf an; vier Jahre später war sein Geist zerbrochen, und am 29. Juli 1856 fand der Unglückliche in der Irrenanstalt in Endenich bei Bonn die Erlösung durch den Tod.

Schumann gilt als Hauptvertreter der musikalischen „Romantik". In der Tat vereinigt er bezeichnende Eigenheiten der stillen Zeit vor 1849, als die Flucht in die Vergangenheit, die Sehnsucht nach dem Mittelalter, die von Schiller vorbedeutete Selbstherrlichkeit der Phantasie, kurz, die Abkehr vom wirklichen Leben übrigblieb, nachdem sich die romantisch-literarische Springflut verlaufen hatte; Muscheln, in die sich das enttäuschte Gemüt einschloß. Während sich Berlioz in dem Paris von 1830 tapfer emporrang, während Richard Wagner in Paris und in Dresden an der Zukunft schmiedete,

spann sich Schumann sinnig und träumerisch in sich selbst ein. Bei Schubert und Weber spielen Traum und Stimmung nicht annähernd dieselbe Rolle wie bei Schumann, dessen Reich die Schwebegrenze zwischen Wachen und Schlafen, zwischen bewußt Erschautem und unbewußt Verdämmerndem war. Doch hatte auch er seine Zeit, in der ihn das Leben und die Zukunft lockten: 1834 gründete er die Neue Zeitschrift für Musik. Sie kündigte schonungslose Fehde an aller Verderbnis, dem eitlen Virtuosentum, der Vorliebe für Seichtes, der anmaßenden Musikkritik, die namentlich in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung alles Mittelmäßige belobte; auf der anderen Seite brachte Schumann einem Berlioz, einem Chopin den deutschen Willkommgruß entgegen und erzwang ihren Namen Ruf und Achtung. Was der sprachgewandte Tondichter an Aufsätzen und Kritiken schrieb, ist in einem Sammelband vereinigt allgemein zugänglich. 1844 ging die Leitung der Zeitschrift an Brendel über, der im Geiste des jungen Schumann auch für Wagner und Liszt eintrat, während Schumann selbst, je mehr das Ursprüngliche seines Schaffens stockte, in den Bann Mendelssohns geriet. In solchem Schwanken oder Stehenbleiben zeigt sich eben die träumerische Natur, welcher die folgerichtige Klarheit in Berührung mit der Außenwelt mangelt. Natürlich hält es die Geschichte mit dem jugendlichen Schumann; von den späteren Urteilen hat sie nur bewahrheitet, was Schumann 1853 — freilich überschwenglich in der Form — über Brahms äußerte: daß er „die größeste Bewegung" in der musikalischen Welt hervorrufen werde. Was aber Klara Schumann (1819—1896), die als Klavierspielerin und Lehrerin eine emsige Tätigkeit entfaltete, was Schumanns Anhänger gefehlt haben, darf man nicht den Schöpfer selbst oder gar seine Schöpfungen entgelten lassen, deren Wert fest gegründet ist.

## 33. Mendelssohn.

Schumann hatte sich nach verschiedenen Seiten hin aus der Enge emporzuringen; Mendelssohns Erfolg stand seit dem Besuch bei Goethe, seit der Bekanntschaft mit Zelter unerschüttert fest. 1809 als Sohn eines reichen jüdischen Bankiers geboren, genoß der Jüngling alle Vorteile einer guten Erziehung. Die Eltern siedelten 1811 von Hamburg nach Berlin über. Auf Reisen lernte er früh Welt und Leben kennen. 1835 war er Kapellmeister der Leipziger Gewandhauskonzerte, und 1843 begründete er das Leipziger Konservatorium, an dem auch Schumann eine Zeitlang lehrte. Schon 1847 wurde der Komponist vom Tod hinweggerafft. Mit der Wiederaufnahme der Matthäuspassion, die er 1829, angeregt durch einen Sänger, dem der Christus lag, gegen den Widerstand Zelters zum erstenmal seit Bachs Tod in der Berliner Singakademie wieder aufführte, hat Mendelssohn in gleichem Sinne gewirkt wie der Beethovenbiograph Marx, der 1830 die Kantaten 101—106 von Bach herausgab. Vorher, 1821, hatte Friedrich Schneider die Kantate 80 veröffentlicht. Ob Mendelssohn wirklich in Bachs Tiefe heimisch werden konnte, sei dahingestellt. Für die Zeitgenossen Schubert, Chopin, Berlioz, sogar für seines Freundes Schumanns Werke äußerte er wenig Verständnis. Beethovens Neunte machte ihm „kein Pläsier". War Beethoven dazu ausersehen, allmählich alle dadurch zu bewegen, daß er ihr tiefstes Inneres traf, so hat Mendelssohn nicht weniger zur Allgemeinheit gesprochen, indem er ihre äußere Oberfläche berührte. Der „Volkston" war das Zeichen, mit welchem er durchdrang. Aus dem Born des Volkes hatten auch die Großen geschöpft; Mendelssohn erstrebte bewußtermaßen, auch wo er sich auf kein Volkstum stützt, das Gefällige, Leichtfaßliche, und da er an musikalischer Anlage mit Mozart wetteifern konnte, gelang es ihm vortrefflich, durch Glätte und Fluß der Gedanken anzumuten.

Etwas Einschmeichelndes hat besonders seine Gesangmusik. Die mehrstimmigen Lieder, die Oratorien Paulus (1836) und Elias (1846), die Musik zur Walpurgisnacht (1831, 1842—1843), die Psalmen und viele andere, namentlich geistliche Chorwerke zeigen Mendelssohns schöpferische Kraft von der liebenswürdigsten Seite. Wie reizend sind die Quartette „im Freien zu singen"! Obwohl der Tondichter gerade nach müheloſen Erfolgen einen schweren Stand hatte gegen die Übermacht der früheren und der späteren Großen, ist ein beträchtlicher Teil seiner Gesangmusik lebensfrisch geblieben; wer sie verachten wollte, der müßte sich gegen Wohllaut und vollendete Form abstumpfen. Nur ist freilich, wie die rasche Verbreitung verrät, zwischen Mendelssohns Kirchenmusik und jener von Bach, Mozart, Beethoven ein Unterschied, den keine Bewunderer ausgleichen konnten: Mendelssohn durfte ein geebnetes Leben genießen, wogegen jene bitterlich kämpfen und die Tragik des Daseins kosten mußten. Daher Mendelssohn, dem jeder das Glück gönnt, Leiden und Schmerz in seiner Musik unmöglich aus zwingender Not ausdrücken konnte. Die Traurigkeit ist bei ihm ebenso geschwätzig wie die Freude; technisch lassen sich die Nachweise zum Beispiel an der einförmigen Rhythmik führen, welche wenig Synkopen und wenig Pausen kennt. Die Lieder „mit" Worten gemahnen in ihrer musikalischen Nüchternheit an die Herkunft aus der Berliner Schule und verraten durch gewissenlose Textänderungen leider Mangel an Zartgefühl und seelischem Erleben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß namentlich die Chormusik den angedeuteten Mangel leichter verwindet als die Instrumentalmusik, weshalb von letzterer viel mehr als von jener (manches allerdings mit Unrecht) der Vergessenheit anheimfiel. Am wenigsten haben eingebüßt die Konzertouvertüren: Sommernachtstraum (1826), Die Hebriden (1829). In

dieser Gattung konnte sich Mendelssohns feines Naturgefühl, sein zartes Empfinden ausleben; in vorbildlicher Nähe standen Beethovens Ouvertüren. Unbestimmter redet Mendelssohns Tonsprache in der Schottischen Sinfonie (1829, 1842), in der Schumann die Italienische vermutete, welche 1831—1832 entstand, aber erst nach Mendelssohns Tod erschien. Die Kammermusik konnte sich neben den Wiener Meistern am wenigsten behaupten. Der Schliff allein macht keinen Edelstein: die Schönheit muß von innen herausleuchten.

Über Mendelssohns Klaviermusik wird man weniger leicht hinwegkommen. Die „Lieder ohne Worte" haben freilich, im Übermaß genossen, den Geschmack bei vielen verdorben; auch ist zuzugeben, daß die witzige Überschrift ein unsachlich wirksames Ausbreitemittel war. Allein die ganze Entwicklung von Beethoven, Schubert und Field an steuerte auf ein anmutig geformtes, bald lied-, bald tanz- oder marschmäßig gebildetes Einzelklavierstück hin. War Chopin schon der Schwierigkeiten des Spiels halber nicht jedem erreichbar, so befriedigte Mendelssohn auch geringere Ansprüche auf eine liebliche Weise. Das Gelungene, das die Lieder ohne Worte enthalten, legt den Gedanken nahe, daß es immer noch besser ist, einem unaustilgbaren Bedürfnis künstlerisch als unkünstlerisch zu genügen. Manches Capriccio, auch die „Ernsthaften Variationen" entschädigen überdies durch einen gewissen inneren Wert. Im Konzertsaal begnügen und vergnügen wir uns ab und zu an einem Klavierkonzert oder am Violinkonzert. Die Orgelspieler, namentlich auf dem Lande, missen Bach eher als Mendelssohn, obschon der kernigere Schumann, der auch die Orgelliteratur bereicherte, den Vorzug verdiente. Doch kommt erfreulicherweise der unausgleichbare Unterschied zwischen Mendelssohn und Bach mehr und mehr zum Bewußtsein. Hätte eine urteilslose und verblendete Partei ihren Liebling nicht in die Nähe der Bachschen Sonne gebracht, so

wäre ihm auch der jetzt unvermeidliche Rücksturz erspart geblieben.

### 34. Von Loewe bis Franz.

Zwischen Schubert und Schumann, ein Nachspiel zu jenem, ein Vorspiel zu diesem, steht Karl Loewe (1796—1869), der Balladenkomponist. Während sich in der Gattung, die namentlich Johann Rudolf Zumsteeg eingeführt hatte, Schubert und Schumann nur gelegentlich hervortaten (letzterer auch mit Chorballaden), bemeisterte sie Loewe wie keiner vor oder nach ihm. Ursprünglich Tanzlied, im 18. Jahrhundert erzählende Dichtung geworden, von der Romantik düster gefärbt, erforderte die Ballade eine eigens für sie angelegte Naturgabe. Auf der einen Seite heischt die stete Rücksicht auf die Dichtkunst einen Komponisten, dessen musikalischer Quell nicht allzu ergiebig sei; auf der anderen darf der Musiker auch nicht armselig sein. Er muß flüssige Melodien entwerfen und anschaulich charakterisieren können. Beides traf zu bei Loewe. Im Banne der liedersüchtigen Zeit, mehr romanischen als deutschen Überlieferungen zugetan, schuf er reizvolle Melodien; außer den Balladen (die erste erschien 1824) reichte es ihm zu vielen, darunter bedeutsamen Liedern. Für Melodie wie für Begleitung flossen ihm frische Einfälle zu. Die Leichtigkeit und Sicherheit in musikalischen Treffern regte ihn auch zu Versuchen auf dem Gebiete des Oratoriums an: er dachte sich anstatt der trockenen Schulkomposition die Chöre sorgfältiger poetisch begründet und lebenswahrer beweglich. Doch trotz dieser dramatischen Absichten drangen Loewes Oratorien nicht durch.

Weit glücklicher war im Oratorium Ludwig Spohr (1784—1859), der von 1822 an als Hofkapellmeister in Kassel wirkte, nachdem er ein bewegtes Wanderleben als Violinvirtuose geführt hatte. Freilich sind seine Werke: Das jüngste Gericht (1811), Die letzten Dinge (1826), Des Heilands

letzte Stunden (1835) und Der Fall Babylons (1842) heute ebenso verschollen wie Loewes Oratorien. Nicht besser ist es dem seinerzeit vielgefeierten Friedrich Schneider (1786—1853) ergangen, der seit 1821 Hofkapellmeister in Dessau war. Außer dem Weltgericht (1819) hinterließ er eine stattliche Reihe von Oratorien, die keine Dauer in sich trugen. Da Schneider auch vieles für Männerchor komponierte und den deutschen Männergesang lebhaft förderte, beherrschte er neben Spohr auf den zahlreichen Musikfesten und geselligen Zusammenkünften geraume Zeit einen guten Teil des musikalischen Lebens und Treibens. Vinzenz Lachner (1811—1893) gehört auch zu denen, welche die Liedertafeln versorgten. Trotz der engen Verbindung mit Mendelssohn konnte es der berüchtigte Ferdinand Hiller (1811—1885), der sich seit 1850 in Köln festsetzte, mit seinem Oratorium Die Zerstörung Jerusalems (Leipzig, 1840) zu keinem Ansehen bringen. Dagegen errang Moritz Hauptmann (1792—1868), ein bedeutender Theoretiker, gegründeten Ruf als Kirchenkomponist, und manches von ihm lebt oder verdient noch heute zu leben. Reinthaler (1822—1896) und Reinecke (geboren 1824) vertreten jene Schar von Nachzüglern Mendelssohns und Schumanns, die sich im Kampf gegen eine überlegene Kunst verzehrten.

Loewe hat die Festtage der musikalischen Romantik eingeläutet; Robert Franz ist wie ein feierliches Orgelnachspiel, das nur die zu schätzen wissen, welche in Andacht zurückbleiben. Wer Schumanns Predigt und Mendelssohns Chören lauschte, wird sich gerne noch bei Robert Franz gedulden. Man verweilt unwillkürlich bei diesem Künstler, dessen Bescheidenheit und Zurückhaltung mitten im Lärm der damaligen Gernegroße wohltuend berühren. Franz, der 1815—1892 lebte, gehört in die Zeit vor 1850; nicht bloß weil das erste Liederheft 1843 erschien, sondern weil er mit seinem Herzen an der stillen, ab-

gezogenen Romantik hing, die sich der Jüngling bereitet hatte. Nach außen hin mußte er bitterlich ringen, und kaum war er in Halle 1841 Organist geworden, als sich ein Gehörleiden einstellte. Und doch fehlte es ihm nie an lyrischem Schwung. Von den etwa 350 Liedern hat Peters 144 in seine Ausgabe aufgenommen; die anderen muß man bei verschiedenen Verlegern zusammensuchen. Die volkstümliche Strömung der musikalischen Romantik fließt, nachdem sie sich mit allen möglichen Wellen gekreuzt, bei Franz am reinsten und vollsten weiter. Seine Lieder werden nicht leicht verblassen, eben weil ihre Farben kühler und ruhiger sind, als man sonst erwartet; gedämpfte Glut, gefaßte Leidenschaft dauern sehr lange. In bezug auf die Form kam seiner Lyrik die zeichnerische Art der alten Musik Bachs sehr zustatten. Namentlich war Franz mit dem protestantischen Choral vertraut. Die strenge Schulung bei Bach verlieh seiner Empfindung Halt und Festigkeit, und hat ihre Herzenswärme nicht erkältet. Ganz besonders zeichnete sich Franz vor den Zeit- und Ruhmgenossen Schumanns und Mendelssohns durch die aufrichtige Liebe zu den alten Meistern aus. Er hat in künstlerisch feinsinniger Weise bearbeitet: von Händel den Messias, „Frohsinn, Schwermut, Mäßigung", den 100. Psalm, von Bach das Weihnachtsoratorium, das Magnificat, die Kantaten 6, 21, 26, 27, 34, 45, 65, 106. Sollte man es nun für möglich halten, daß es Vertreter der Musikwissenschaft gegeben hat, die ihre Einwände gegen diese bleibend wertvollen Bearbeitungen dadurch bekräftigten, daß sie dem bedürftigen Manne den Ehrensold wieder entzogen, den ihm das Ministerium für seine Verdienste um Bach bewilligt hatte? Diese 1877 geschehene Niedertracht hat mit Recht die weitesten Kreise gegen eine Art von Musikwissenschaft verstimmt, welche ihre schwankenden Beweise durch offenen Haß unterstützen muß.

Ohne Persönlichkeit, aber mit viel Erfolg haben sich ver-

breitet die Lieder von Proch (1809—1878), Curschmann (1804—1841), Kücken (1810—1882), Abt (1819—1885), Gumbert (1818—1896).

Im Vergleich zur Gesangmusik trat die Spielmusik der Jahrzehnte vor 1850 in den Hintergrund. Nicht als ob Beethovens Größe die Zeitgenossen und nächsten Nachfahren irgendwie eingeschüchtert oder vom Schaffen abgehalten hätte. So hat Spohr, der keine Schöpferkraft besaß, genau neun Sinfonien, teilweise Programm-Sinfonien, ausgearbeitet, die füglich veralten mußten; ferner eine verblüffende Menge von Kammermusik, zu der ihn sein Geigerberuf eher berechtigte, die aber auch verblaßt ist. Nur die drei Violinkonzerte Nr. 7, 8, 9 werden jetzt noch eingeübt. Wehmütig berührt, daß von den acht Sinfonien Franz Lachners (1803 bis 1890), der 1836 bis 1864 in München regierte, nichts übrigblieb, obwohl 1835 die Appassionata-Sinfonie preisgekrönt wurde. Vielleicht ist den großen Orchestersuiten, schwerlich seiner Kammermusik (und Chormusik) eine erneute Beachtung in kleinen Grenzen beschieden. Nur noch an Konservatorien wird die Instrumentalmusik Ferdinand Hillers gepflegt. Weder Friedrich Fesca (1789—1826, in Karlsruhe), noch Bernhard Molique (1802—1869, in Cannstatt), noch Schumannfreunde wie Bargiel (1828—1897) und Reinecke konnten mit ihrer Kammer- oder Klaviermusik Anspruch auf Bestand erheben. Eigentlich bleiben nur zwei Meister dauernd in Sicht: Niels Gade (1817—1899), der Däne, dessen C-Moll-Sinfonie, dessen Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" den Mendelssohnschen Volkston glücklich ins Dänische übersetzen, und Robert Volkmann (1815—1883), eine mehr mit Schumann verwandte Natur. Auf ihn, sowie auf einige andere der angegebenen Namen wird im Zusammenhang der zweiten Jahrhunderthälfte zurückzukommen sein.

### 35. Die Oper zwischen Weber und Wagner.

Die Zeit Schumanns und Mendelssohns hat in der Oper nicht so Bedeutendes geleistet, wie im Lied, in der Chormusik, in der Klaviermusik. Zum Teil mochte die fortgesetzte Einfuhr ausländischer Erzeugnisse die Lust und Freude der Komponisten beeinträchtigen. Zum anderen Teil gebrach es an einer alles überragenden Persönlichkeit auf dramatischem Gebiet. Man ist versucht, Wagners frühe Werke in diesen Zeitraum einzustellen; doch da der Schöpfer weiterschritt, können sie nicht für die zeitgenössische, romantische Richtung angesprochen werden und sind ja auch von ihr kühl abgelehnt worden. Schumanns Genoveva (1848), in der das Rezitativ zugunsten des Arioso in den Hintergrund tritt, ist ein Schmerzenskind der deutschen Bühne geblieben, das wohl kaum noch eine Zukunft vor sich hat. Von der geringen Kraft fürs Dramatische, von der eintönigen Deklamation kann man sich aus den Faustszenen und aus der Manfred-Musik einen Begriff bilden. Noch weniger war Mendelssohn in der Lage, die Hoffnungen auf eine deutsche Oper zu erfüllen; er kam über Bruchstücke zu einer „Lorelei" nicht hinaus. Auch Spohrs zahlreiche Opern haben nicht Stich gehalten, weder der Faust (1816), noch Zemire und Azor (1819). Am ehesten kommt für uns noch die Jessonda (1823) in Betracht. Schon durch den orientalischen Schauplatz war sie der deutschen Heimatkunst ferner gerückt. Eine schwärmerische Glut beherrscht das vornehme Werk, dem die komischen oder derberen Züge zur allgemeinen Beliebtheit fehlen. Das Erinnerungsmotiv hat sich Spohr nicht entgehen lassen. Aber eine Polacca-Melodik und eine weichliche, aus virtuosem Violinspiel herübergenommene Chromatik — im Gegensatz dazu Webers liedmäßige Knappheit und kräftige Diatonik — entstellt auch die Jessonda. Konradin Kreuzer (1780—1849) hinterließ von vielen Erzeugnissen auf dem Gebiete der Oper

nur Das Nachtlager von Granada (1834) als etwas einigermaßen gegen die Zeit Gefestetes. Da es um die Opern Lindpaintners (1791—1856, in Stuttgart), Franz Lachners (Catharina Cornaro, 1841), Reissigers (1798—1859, in Dresden), dem die drei „Operchen" Webers zu gering dünkten, als daß er sie nicht durch wirkliche Opern hätte ersetzen sollen; ferner um die Opern von Ferdinand Hiller, Julius Rietz (1812 bis 1877, in Leipzig und Dresden), Wilhelm Taubert (1811 bis 1891) stille, totenstille geworden ist, obwohl ihre Träger glanzvolle und mächtige Stellungen bekleideten, so bleiben für die deutsche Oper des Zeitraums zwischen 1830 und 1850 nur noch drei Namen von Belang übrig: Marschner, Nicolai und Lortzing.

Heinrich Marschner (1796—1861, seit 1831 Hofkapellmeister in Hannover) war ein derbkräftiger Mann, stark genug für die Schilderung heißblütiger Liebesleidenschaft, wie für das Fürchterliche und Grauenhafte, dabei humoristisch gesinnt und fürs Komische begabt. Nachdem er eine Zeitlang mit Weber in Dresden persönlich verkehrt hatte, nahm ihn der Bannkreis des Mittelalters, des Rittertums, des Wunders gefangen. Seine Hauptwerke sind: Der Vampyr (1828), Der Templer und die Jüdin (1829), nach Walter Scotts Ivanhoe, und Hans Heiling (1833), denen unter seinen späteren Erzeugnissen vielleicht die komische Oper Der Bäbu (1837) gleich meisterlich gegenübersteht. Im Hans Heiling, der vom Spielplan keiner Bühne verschwunden ist, äußert sich Marschners Temperament zugleich vielseitig und anmutend; besonders ist die Gestalt der Anna im Kreis ihrer Gespielinnen (Finali des ersten und dritten Aktes) holdselig gezeichnet. Marschners Lieder sind sehr einfach; in der Chorkomposition hat er ähnlich wie Konradin Kreuzer Webers und Schuberts Art gepflegt.

Was Marschner entschieden von Wagners frühen Werken

trennt, das ist der starke italienische Einschlag, den wir verwundert wahrnehmen. Es zog den deutschen Opernkomponisten nach wie vor zu südlicher Leichte und Helle, als müßte er etwas Schweres und Dunkles loswerden. Daß in Italien immer noch manches zu gewinnen war, verriet Otto Nicolai (1810—1849), ein Königsberger, der in den dreißiger Jahren in Rom weilte, von 1841—1847 in Wien (als Nachfolger Kreuzers) Hofkapellmeister war, dort die Philharmonischen Konzerte gründete und Beethovens Sinfonien mit Begeisterung wiederaufnahm. Leider verstattete ihm sein kurzes Leben nur ein einziges Meisterwerk: Die lustigen Weiber von Windsor (Berlin, 1849). Blühendes Leben der Melodie, beredter Ausdruck im Orchester, Maß und Feinheit im Komischen, das sind Eigenschaften dieser Oper, die unverkennbar auf eine gewisse Ursprünglichkeit Nicolais hinweisen.

Eigenartig und mit keinem anderen vergleichbar erscheint Albert Lortzing (1801—1851). Dieser sonnigen Natur war gleichviel vom feurigen Künstlerblut und vom sinnigen deutschen Gemüt gegeben. Der lustige Schauspieler lebte in glücklicher Ehe. Von Detmold (1826—1833) kam er als Tenorist ans Leipziger Stadttheater, froh, dort mit den Eltern zusammen spielen zu dürfen. 1844 hebt die Not an, weil sich die Truppe auflöst. Ein Jahr bleibt er als Kapellmeister beim neuen Unternehmen, dann muß er in Wien am Theater (an der Wien) dirigieren; 1849 ist er wieder in Leipzig. Von Rietz verdrängt, zieht der Komponist als Schauspieler, Sänger, Improvisator umher und landet 1850 in seiner Heimat Berlin als Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädter Theater, mit 50 Talern als monatlichem Gehalt. 1851 schon brach das gedemütigte Künstlerherz. Lortzings Opern waren ganz dazu angetan, wider die französischen Spielopern standzuhalten, indem sie ebensoviel Beweglichkeit des Geistes entwickelten, ohne dem gewöhnlichen Kitzel zu verfallen. Die

Deutschen hatten Mangel an guten Spielopern, weil sie Mangel an guten Lustspielen litten: die Schwerfälligkeit vermochte keine rechte Grenze zwischen plumpen Possen und wahrhaftigem Ernste zu treffen. Um so dankbarer hätte man dem Meister der deutschen komischen Oper lohnen sollen. Aber die Zeitgenossen ahnten offenbar nicht, welche Wärme sich in Lortzings Werken barg. Die elende deutsche Theaterwirtschaft brachte es mit sich, daß der Komponist aus der Enge eines mühseligen Lebens nie herauskam. Es gehörte jenes anspruchslose, aufs Äußere verzichtende Gemüt eines deutschen Meisters dazu, Texte und Musik mit so viel harmloser Heiterkeit, so viel treuherziger Innigkeit auszustatten. Solange es Lortzing erträglich ging, bis in die Wiener Zeit, erreichte er immer Höheres. Schon 1837, in den Beiden Schützen, trifft er den richtigen Ton des Lustspiels, der besonders die Grenze nach unten bestimmt einhält. Musikalisch reichhaltiger ist Zar und Zimmermann (auch 1837), ein Meisterwerk Der Wildschütz (1842). Mit Undine (1845) sucht sich Lortzing romantisch anzufühlen, was ihm wenigstens im ersten Akt glücklich gelingt. Der Waffenschmied (1846, Wien) zeigt, wie Weberisch der Tondichter seine Musik mit schlichter Empfindung zu sättigen vermag. Regina (1848) und Die Opernprobe (1849—1850) sind schwächer. Mag Lortzings musikalische Anlage merklich hinter Schumann und Mendelssohn zurückbleiben: dafür besaß jener den Blick für die Bühne, einen köstlichen Humor und ungezierte Schlichtheit.

### 36. Gemeinsames in der Musik zwischen 1830—1850.

Die Verweltlichung der Musik, die tief ins 18. Jahrhundert zurückreicht, findet ziemlich genau in der Mitte des 19. Jahrhunderts ihren vorläufigen Abschluß. Enger zusammen gehören die Zahlen 1750 und 1850, als 1800 und 1900. Nur Beethoven sondert sich als gewaltige Ausnahme ab. Mit ihm

hat daher das Deutschland von 1830 bis 1850, so massenhaft es hervorbrachte, am wenigsten zu schaffen, und in Paris litt Berlioz, in dessen Orchestermusik Beethovens Geist wehte, unter Teilnahmlosigkeit. Es blühten also nicht die Sinfonie oder die Kammermusik, sondern die Gattungen des Gesangs: Oper, Chorwerk und Lied. Die Sinfonien und Quartette Schumanns und Mendelssohns (von anderen, wie Franz Lachner, zu schweigen) wird niemand im Ernst denen Beethovens zur Seite stellen oder als ihre Fortbildner werten. Höchstens die Kunst der Ouvertüre hat an ihm gelernt und gewonnen. In der Klaviermusik weicht die großangelegte Sonate dem gefälligen, kleinen Einzelstück. So waren es auch in allem, was den Gesang betraf, kleine Formen, die man bevorzugte, oder bei denen man stehen blieb. Das Chorwerk ist auch bei Berlioz, der sich auf den größten Wurf versteht, nichts anderes als eine Ansammlung hübsch zusammengestellter Einzelnummern. Am meisten wahrt die Kirchenmusik (Requiem und Tedeum von Berlioz) Weite der Form. Recht auffallend ist in der Oper das Mißverhältnis zwischen äußerem Umfang und innerer Anlage. So groß auch der Überfluß an Erzeugnissen war, so ist es doch keinem Tondichter eingefallen, das Mozartische Opernfinale vollends zu einem musikalisch gegliederten ganzen Akt auszubauen. Die einzelne Nummer, die man beliebig aus dem Zusammenhang lösen konnte und herausnahm, blieb nach wie vor die Formgrenze auch der „großen" Oper. Bei aller persönlicher und nationaler Verschiedenheit gleicht der Zuschnitt der Opern einer dem anderen viel mehr, als der Laie etwa vermuten dürfte: Rossini, Marschner, Meyerbeer, Berlioz — keiner kommt hinsichtlich der Grundsätze der Form über die alte Oper hinaus. Dies ist um so merkwürdiger, als die Tondichter immer näher an die Dichtkunst und Sprache heranrückten. Schumann und Berlioz waren selbst ausgezeichnete Schrift-

steller; Lortzing verfaßte ebenso die Texte wie die Musik zu seinen Opern. Allein die Annäherung an die Dichtkunst hatte nur das eine zur Folge: liedmäßige Melodie. Das Lied beherrschte durch seine wohlgefällige Form alle Erzeugnisse der Singmusik und drang, wo irgend Gelegenheit war, auch in die Spielmusik. Mendelssohn traf den Nagel auf den Kopf, als er das „Lied ohne Worte" hinausgab; wie es denn der jüdischen Rasse nicht abgestritten werden kann, daß sie ein feines Gefühl dafür hat, woher Beifall kommen, einen feinen Geschmack für das, was schmecken wird.

Die Vorliebe für das Lied hat in den Jahrzehnten vor 1850 die Melodie fast einzig ins Liedartige ausgestaltet. Da der Kern alles Musizierens liedmäßig abgerundete, leicht ins Ohr fallende Gedanken waren, so gewöhnte man sich, all die Beispiele im Sinn tragend, unter Melodie schlechthin Liedmelodie zu verstehen. Was Bach, Beethoven, Wagner unter Melodie verstanden, das mußte man nachher mit schwerer Mühe umlernen.

Gewiß hat die allgemeine Sucht nach behältlicher Melodie eine erstaunliche Fülle wirklich gehaltvoller, gediegener Weisen geschaffen; wenn man sich die Namen Schubert und Schumann vergegenwärtigt, wenn man unsere volkstümlichen Melodien erwägt, die großenteils zwischen 1815 und 1850 entstanden sind, wenn man auf den in Melodie schwelgenden Berlioz blickt (Tatsachen der Form sind nicht abzustreiten) — dann überkommt uns ein Gefühl des Dankes, als wäre jene Zeit reich und voll gesegnet gewesen. Aber sie war es nur mit einer einzigen Gabe. Denn ihrer Melodie fehlten Kraft und Kampf der Gegenstimmen. Selbst die Sinfonien von Berlioz, der den Kontrapunkt nicht vernachlässigte, befriedigen nicht ganz als polyphone Gebilde; selbst Tannhäuser und Lohengrin zeigen deutliche Spuren ihrer homophon gerichteten Zeit. Wo aber so mächtige Schöpfungen noch nicht das vollkräftige

Leben der Mehrstimmigkeit erreichen, wie weit mußten die durchschnittlichen Erzeugnisse zurückbleiben! Der Kontrapunkt ist der Feind der Weichlichkeit. Kein Wunder, daß ein überempfindsames, zärtlich an seinen Gefühlen sich weidendes Geschlecht den Feind ferne hielt. Auf alle mögliche Weise äußert sich das sentimentale Empfinden: bald schamlos, bald in sich hineinträumend, hier überschwenglich, dort wehmütig. Wer sich eingehend mit der Zeit beschäftigt, der sehnt sich mit ihr heraus nach höherer Kraft. Wie notwendig war das Erscheinen Wagners — und doch hätte die Menge nicht getrauert, wenn er ausgeblieben wäre.

Eine homophon begleitete Melodie konnte die Harmonie wohl bereichern. In der Tat findet man besonders bei Schumann und Chopin interessante Beiträge zur Entwicklung des harmonischen Bewußtseins. Aber im ganzen sind es doch mehr Vorstöße als Fortschritte, die über Beethoven und Schubert hinaus getan wurden. Einzelheiten, wie etwa die chromatischen Gewohnheiten Spohrs, kann nur der mit Wagners Tristan zusammenbringen, der den einen oder den anderen verkennt. Die Chromatik, deren Meister Mozart (nicht Beethoven) gewesen war, ist mißbräuchlich oder mißverständlich auf dem Umweg über Spielmanieren in Spohrs, Hummels, auch Chopins Stil hineingeraten; alle diese waren Mozart zugetan. Irgend etwas Zukunftfrohes hatte die Chromatik bei jenen Meistern nicht. Berlioz, auch Schumann und Chopin werden als Harmoniker häufig überschätzt.

Dagegen haben Meister wie Berlioz, Chopin, in einigem Abstand auch Schumann den Rhythmus kräftig und ursprünglich fortgebildet. Man wird dies nach Gebühr hochschätzen, wofern man gewahrt, daß die einfache Liedmelodie enge rhythmische Grenzen hegt. Am höchsten als Rhythmiker steht von den dreien Berlioz, welcher von Beethoven berührt ist; bei Chopin und vollends bei Schumann zeigt sich manches

Gebilde zu schwankend, zu sehr von der weichlichen Zeit bedingt, als daß es die rhythmische Kunstlehre dauernd bereichern könnte. Beiden mangelt der Ernst der Beethovenschen Synkope.

Auf die Wagschale der Errungenschaften gehört endlich noch die bessere klangliche Einkleidung. In jeder Art von Musik ist man bemüht, Gedanken sachgemäß erklingen zu lassen, alle Vorteile zu nützen, welche zu einer eindrucksvollen Wiedergabe verhelfen, Dynamik und Klangfarbe lebendig abzustufen. Es gibt nicht so bald eine Bearbeitungsfrage für die Musik von 1830—1850. Alles, was man mit dem Klang hervorbringen kann, hat, wie geschildert, am tauglichsten verwirklicht Berlioz.

## 37. Grundzüge des damaligen Musiklebens.

Ohne eine allgemeine harmlose Freude am Gesang hätte das Lied nicht so fraglos herrschen können, wie es damals geherrscht hat. Die Liedertafeln und alle Vereine, die den Chor- oder Quartettgesang pflegten, erstanden allerorten. Namentlich blühte der volkstümliche deutsche Männergesang, dessen Geschichte Otto Elben (1855) geschrieben hat. Die Sängerfeste folgten einander immer rascher. Man darf dabei nicht an unsere Zeit, an Kaiserwettsingen, an Drill, an Berufsvereine denken. Die Begeisterung war ehrlich; ohne Streberei, ohne an gekünstelte Aufgaben zu denken, überließ man sich dem einfach-melodischen Gesang. Heute ist die Teilnahme an Vereinen durch den Beruf geordnet; damals einte die Musik wirklich die verschiedenen Stände. Noch waren sie nicht in gesonderte Organisationen zerwühlt. An den Hochschulen gab es noch kein Verbindungsleben; wie es sich fügte und man sich zusammenfand, so unterstützte man einander im Gesang, zog von Stube zu Stube, von Haus zu Haus und erheiterte jede Geselligkeit durch ein- oder mehrstimmigen Gesang. Da

wurden für ein so allgemeines Bedürfnis Lieder, Arien, Chöre aus Opern, etwa Mozarts und Webers, ebenso herausgezogen, wie die besonderen Gaben eines Schubert, Weber, Marschner, Kreuzer, Schumann, Mendelssohn. Sehr schnell ward der Sangeslust ihre Nahrung zuteil; die Freude am volkstümlichen Lied entsprach dabei der wiedererwachten Teilnahme am volkstümlichen Gedicht. So wie Texte gesammelt wurden von Büsching, Hagen, Arnim, Brentano, Görres, Soltau, Uhland, so auch Melodien: von Nägeli in der Schweiz, von Silcher in Schwaben (1825), ähnlich in Österreich und Schlesien (1842) usw. Es sei auch erinnert an Zarnack, Deutsche Volkslieder mit Volksweisen, 1818, an Erk und Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, 1838, an Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit Melodien, 1841 bis 1844. (Ludwig Erk lebte 1807—1883.) Um jene Zeit erschienen ferner: Kretschmer und Zuccalmaglio, Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, 1840; Hoffmann von Fallersleben, Volksgesangbuch, 1848; G. W. Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen, 1854; Erks Deutscher Liederhort, 1856 usw. Freilich kommen auch Mißgriffe vor: Silcher legt in den vierziger Jahren Themen aus Beethovens Sinfonien Liedertexte unter; im Liederschatz I von Erk wird das Menuett aus Don Giovanni zu den Worten: „Als ich noch im Flügelkleide in die Mädchenschule ging" überliefert. Hätte Erk daran gedacht, daß jenes Menuett auf der Bühne und durch die Musik mit zwei anderen Tänzen gleichzeitig verbunden ist, so hätte er das Stück nicht so dem schlechten Geschmack preisgegeben.

Weniger erfreulich war nämlich, daß auch den Klavierspieler das Liedhafte vor allem anderen beschäftigte (wie den Geiger die seichte und sentimentale „Romanze"). Hier begann die Herrschaft des Liedes den Sinn für Kraft und Ausdruck bedenklich zu schwächen: es kamen, statt vernünftiger Klavierauszüge mit Text, jene greulichen Sammlungen von

Opernmelodien heraus, welche dem oberflächlichen Ohrenschmaus zerstückt waren. Eine geringe Tanzmusik kann nicht so verderblich entsittlichen, wie das Potpourri: jene ist für sich allein schlecht, dieses wird schlecht durch Raub und Entstellung, begangen selbst an Meisterwerken, nicht bloß an gewöhnlicher Opernware. Auch hat Tanzmusik das Gute, daß sie den Spieler zu richtigem Vortrag anstachelt, während das Lied der Willkür und Unfähigkeit wehrloser anheimfällt. Wenn man der Ursache auf den Grund gehen will, warum die Oper im Gleise der alten Formen blieb, so darf man sich nur vor Augen halten, daß die musikalische Welt genau so viel von einer Oper hatte und hielt, als sie leicht zerlegbare und verbreitungsfähige Melodien vom Stapel ließ. Da gehörte freilich der Mut eines Richard Wagner dazu, auf diesen Widerhall zu verzichten; wie andererseits das „Lied ohne Worte" Mendelssohns vom Standpunkt der Klugheit nicht genug zu bewundern ist.

Nun kam zu dem unwählerischen Geschmack der Musikliebhaber etwas besonders Ungünstiges hinzu, daß sich nämlich in größeren und kleineren Städten der Musikdirektor oder Kapellmeister als Herr der Lage fühlen lernte. Kaum waren die Italiener glücklich abgezogen, da schuf sich die deutsche Tonkunst in diesen meist kleinlich angelegten Gewalthabern eine ärgerliche, allzeit gegen das Große sich empörende Mittelmäßigkeit. Es konnten unmöglich alle diese Tonangeber wirklich schöpferische Naturen sein. Aber sie wollten oder wähnten es. Anstatt ihren herrlichen Beruf als Vermittler der Meisterwerke zu erfassen, trieb sie der böse Geist, selbst welche hervorbringen zu wollen. Die Virtuosen, die auch zur Vermittlung des Kunstwerks an das Publikum berufen gewesen wären, versagten ebenso und spielten nur ihre eigenen unwürdigen Sachen; Liszt änderte zwar hieran, konnte aber als einzelner keinen Stand schaffen, der die Meisterwerke planmäßig gedolmetscht hätte.

Es erhellt hieraus, warum die Zeit von 1830—1850 gar nicht daran denken konnte, Beethovens Erbe anzutreten; rühmliche Ausnahmen, wie die Quartette der Gebrüder Müller, das Florentiner Quartett, das Wirken Richard Wagners in Dresden, Nicolais in Wien, geben dem Gesamtbild kein anderes Aussehen. Die Komponisten haben nicht beherzigt, was Goethe 1826 sagte: „Hätte ich so deutlich wie jetzt gewußt, wie viel Vortreffliches seit Jahrhunderten und Jahrtausenden da ist, ich hätte keine Zeile geschrieben, sondern etwas anderes getan." Wie stand es um solches Wissen in der Musik? Es gab wohl bedeutende Theoretiker, wie Gottfried Weber (1779 bis 1839) und Moritz Hauptmann. Winterfeld veröffentlichte 1834 sein Buch über Giovanni Gabrieli und seine Zeit, C. F. Becker 1840 sein Werk über die Hausmusik in Deutschland. Es gab außer Schumanns Zeitschrift die Allgemeine Musikalische Zeitung (1798—1848), die von Rochlitz an G. W. Fink überging; Rellstab leitete die Iris im Gebiete der Tonkunst (1818—1837). Energisch für Beethoven ist nur Marx' Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung (1824—1830) und G. Webers Cäcilia (1824—1848, seit 1839 von Dehn fortgesetzt) eingetreten. Marx (1795—1866) hielt den Zusammenhang mit Beethoven und Bach am ehesten aufrecht. Über letzteren erschienen 1838, 1845 die kurzen Notizen von Wegeler und Ries und Schindlers Lebensbeschreibung (1840; Beethoven in Paris, 1842). Mozart hätte sich an seinem Bewunderer Oulibicheff wenig gefreut (Mozarts Leben, 1847); er war ein Beethovenhasser, und seine frechen Angriffe auf Beethoven wurden 1859 durch die deutsche Übersetzung von L. F. Chr. Bischoff behaglich verbreitet. In Frankreich gab Fétis (1784—1871) ein Musiklexikon heraus (1837—1844), mit dem sich die deutschen Arbeiten nicht messen konnten. Wäre nur Fétis ein besserer Kritiker gewesen. Aber auch die deutsche Kritik war unreif. Mit blinder Wut hieb z. B. Hirschbach in seinem Repertorium

(1843—1845) drauflos. Rechnet man zusammen: vor 1850 war weder über Mozart, noch über Haydn, noch über Beethoven, geschweige über Bach, ein erschöpfendes Werk erschienen. Weder Bach, noch Händel, noch Haydn, noch Mozart, noch Beethoven, noch Schubert waren in Gesamtausgaben zugänglich. Mochte nun der deutsche Kapellmeister aus Unkenntnis der früheren Meisterwerke komponieren oder aus Schaffenseifer die Erkenntnis der Meisterwerke vernachlässigen: die beiden Jahrzehnte nach Beethovens Tod haben das überlieferte Große recht mangelhaft gepflegt und dadurch, neben vielem Schönen, das wir ihnen verdanken, den Grund zu argen Mißständen gelegt. Wie hätten zum Beispiel die Konservatorien, die um 1850 aufkamen, an Bach und Beethoven erstarken können, nachdem sie aus einer so schwächlichen Zeit hervorgegangen waren? Man bedenke die ärgerliche Umarbeitung Bachscher Kantaten durch den verblendeten Zelter. Es mußte ein Meister vom Rang und Charakter Wagners erstehen, der Beethoven und Bach ihre Herrscherrechte zurückeroberte — und er mußte notwendig alles, was im vormärzlichen Empfinden stecken blieb, gegen sich haben.

# Namenverzeichnis.


Abt 109.
Adam 74.
Alkan 95.
Ambros 84, 88.
Arnim 118.
Auber 74, 75.

Bach, Johann Sebastian **11**, **13**, 14, **15**, **16**, 23, 48, 49, 88, 90, 103, 104, 105, 108, 115, 120, 121.
— Joh. Christian 15.
— Karl Ph. Emanuel 15, 25, 40, 44.
— W. Friedemann 15.
Barbaja 79.
Bargiel 109.
Becker, C. F. 120.
Beethoven 5,6,7,13,18,19,26 bis **30**, 51. 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 65. 68, 69, 70, 71, 72, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 91, 94, 96, 98, 100, 103, 104, 105, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121.
Bellini 73.
Berger, Ludwig 95.
Berlioz 55, 70, 71, 72, **80** bis **93**, 96, 100, 101, 102, 103, 114, 115, 116, 117.
Bertini 95.
Bischoff, L. F. Chr. 120.
Boieldieu 73.
Bordogni 80.
Brahms 102.
Brendel 4, 102.
Brentano 64, 118.
Breuning 30.
Bruckner 24, 60.
Bülow 49.
Büsching 118.
Byron 86, 101.

Catalani 80.
Chamisso 100.
Cherubini **71**, **72**, 74, 78, 80, 82.
Chézy 67.
Chopin 68, 70, 71, **93—99**, 100, 102, 103, 105, 116.
Cimarosa 78.
Clementi 94.
Colbrand 79.
Cramer 95.
Curschmann 109.
Czerny 94.

Dalayrac 74.
Dehn 120.
Diabelli 95.
Dittersdorf 26.
Donizetti 80.
Ducré 89.
Duprez 80.
Dussek 95.

Eichendorff 100.
Elben 117.
Ende 53.
Erard 94.
Erk 118.
Esterházy 12, 61.

Fallersleben 118.
Fesca 109.
Fétis 93, 120.
Field 95, 105.
Fink, G. W. 118, 120.
Flotow 74.
Frankenstein 93.
Franz 107, 108.
Friedlaender 25, 56.

Gade 109.
Garcia 80.
Gellert 44.
Gluck **21**, 22, 51, 52, 71, 72, 74, 75, 82, 83, 89.
Glück 54.
Görres 118.
Goethe 28, 33, 34, 44, 45, 55, 56, 61, 82, 85, 88, 90, 103, 120.
Graf 4.
Graun 23.
Grétry 21, 74.
Grimm, Jakob 47, 51.
Gumbert 109.

Hagen 118.
Halévy 74, 76.
Händel 23, 108, 121.
Hauptmann 107, 120.
Haydn 12, 13, 16, **17—19**, **24**, 25, 26, 27, 33, 35, 39, 49, 50, 55, 59, 72, 81, 83, 85, 121.
Heine 100.
Henselt 95.
Herder 21, 28, 34, 61, 65.
Hérold 74.
Herz 96.
Hiller, Ferdinand 107, 109, 111.
— Johann Adam 25.
Hirschbach 120.
Hoffmann, E. Th. A. 53, 99.
Hummel 95, 97, 116.
Hünten 96.

Jadin 96.
Jahn, O. 44.
Jean, Paul 34, 99.
Irmer 118.
Isouard 73.
Istel 53.

Kalischer 30.
Kalkbrenner 95.
Kant 28.
Kauer 26.
Kerner, J. 100.

Kind 67.
Kinsky 31.
Klopstock 34.
Körner 68.
Köstlin, H. 4.
Kothe 4.
Kretschmer 118.
Kretzschmar 4.
Kreuzer 110, 111, 118.
Kücken 109.

Lablache 80.
Lachner, Franz 109, 111, 114.
— Vinzenz 107.
Langhans 4.
Lanner 97.
Lenz 30.
Lessing 28, 35, 66.
Lesueur 82.
Lichnowsky 44.
Lindpaintner 111.
Liszt 82, 84, 86, 89, 94, 98, 102, 119.
Litolff 95.
Lobkowitz 31.
Lortzing 111, **112, 113**, 115.
Loewe 106, 107.
Lully 20, 51.

Malibran 80.
Mantuani 28.
Marschner 111, 114, 118.
Marx 103, 120.
Mayrhofer 61.
Méhul 75.
Mendelssohn 69, 86, 102, **103—106**, 107, 108, 110, 113, 114, 115, 118, 119.
Mercadante 80.
Merian 4.
Meyerbeer **76, 77**, 79, 80, 81, 90, 114.
Milder-Hauptmann 80.
Molique 109.
Moscheles 95.
Mottl 89, 90.
Mozart 12, 13, 16, **18, 19, 22, 23**, 24, 25, 26, 27, 31, 33, 35, 39, 40, 42, 43, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 65, 69, 70, 71, 72, 77, 78, 81, 83, 92, 96, 101, 103, 104, 114, 116, 118, 120, 121.
Müller, Gebr. 120.
— Wenzel 26.

Nägeli 54, 118.
Napoleon 28, 35, 36, 54, 71, 72, 75.
Neefe 29.
Nicolai 111, 112, 120.
Nourrit 80.

Onslow 83.
Oulibicheff 120.

Pacini 80.
Paër 44, 78.
Paësiello 78.
Paganini 86.
Pelletan 82.
Platon 2, 7.
Pleyel 83.
Pradher 96.
Proch 109.
Prod'homme 93.

Rameau 20, 51.
Rasumoffkij 39.
Reichardt 26, 55.
Reimann 4.
Reinecke 107, 109.
Reinick 100.
Reinthaler 107.
Reissiger 111.
Rellstab 120.
Reuter, Fritz 63.
Riemann 4, 30.
Ries, Ferd. 30, 120.
Rietz 111, 112.
Rochlitz 120.
Rossini 60, 69, 75, 77, **78** bis **80**, 81, 114.
Rousseau 21, 22.
Rubini 80.
Rückert 100.
Rudolf, Erzherzog 31.

Salieri 60.
Sarti 71.
Schiller 13, 28, 34, 46, 56, 90, 101.
Schindler 31, 120.
Schlegel, Fr. 100.
Schneider 103, 107.
Schnerich 24.
Schober 61.
Schopenhauer 7.
Schubart, D. 13, 26.
Schubert 24, **50—62**, 63, 68, 69, 70, 80, 92, 94, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 111, 115, 116, 118, 121.
Schumann 69, 84, 86, **99** bis **102**, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 114, 115, 116, 118, 120.
— Klara 100, 102.
Schulz, J. A. Peter 26.
Scott, Walter 73, 111.
Scribe 74, 76.
Shakespeare 34, 83, 87, 90.
Silcher 54, 118.
Soltau 118.
Spohr 106, 107, 109, 110, 116.
Spontini 69, **75**, 76, 78, 80, 82.
Strauß, Vater 97.
Streicher 31.

Taubert, W. 111.
Tamburini 80.
Thayer 30, 32.
Tieck 53, 64.
Tiersot 93.
Tomaschek 95.

Uhland 118.

Verdi 87.
Vogl 61.
Vogler 64, 76.
Volkmann 109.

Wagner 6, 7, 49, 67, 68, 69, 70, 71, 80, 87, 90, 101, 102, 110, 111, 115, 116, 119, 120, 121.
Waldstein 42.
Weber 53, 55, **63—68**, 69, 71, 82, 92, 101, 102, 110, 111, 113, 118.
— Gottfried 120.
Wegeler 30, 120.
Wieck 100.
Winterfeld 53.

Zarnack 118.
Zelter 54, 55, 103, 121.
Zingarelli 78.
Zuccalmaglio 118.
Zumsteeg 26, 55, 106.

# Sammlung

Jeder Band eleg. geb. **80 Pf.** **Göschen**

## Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

**Abwässer. Wasser und Abwässer.** Ihre Zusammensetzung, Beurteilung u. Untersuchung von Professor Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher d. landw. Versuchsstation in Marburg in Hessen. Nr. 473.

**Ackerbau- u. Pflanzenbaulehre** von Dr. Paul Rippert in Essen und Ernst Langenbeck, Groß-Lichterfelde. Nr. 232.

**Agrikulturchemie I: Pflanzenernährung** von Dr. Karl Grauer. Nr. 329.

**Agrikulturchemische Kontrollwesen, Das,** v. Dr. Paul Krische in Leopoldshall-Staßfurt. Nr. 304.

— **Untersuchungsmethoden** von Prof. Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher der landwirtschaftl. Versuchsstation in Marburg in Hessen. Nr. 470.

**Akustik. Theorel. Physik I: Mechanik und Akustik.** Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Technischen Hochschule in Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

**Musikalische,** von Professor Dr. Karl L. Schäfer in Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.

**Algebra. Arithmetik und Algebra** von Dr. H. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

— **Beispielsammlung z. Arithmetik u. Algebra** v. Dr. Hermann Schubert, Prof. a. d. Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

**Algebraische Kurven** v. Eugen Beutel, Oberreallehrer in Vaihingen-Enz. I: Kurvendiskussion. Mit 57 Figuren im Text. Nr. 435.

— — II: Theorie und Kurven dritter und vierter Ordnung. Mit 52 Figuren im Text. Nr. 436.

**Alpen, Die,** von Dr. Rob. Sieger, Professor an der Universität Graz. Mit 19 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 129.

**Althochdeutsche Literatur** mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

**Alttestamentl. Religionsgeschichte** von D. Dr. Max Löhr, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 292.

**Amphibien. Das Tierreich III: Reptilien und Amphibien** v. Dr. Franz Werner, Professor an der Universität Wien. Mit 48 Abbildungen. Nr. 383.

**Analyse, Techn.-Chem.,** von Dr. G. Lunge, Prof. a. d. Eidgen. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.

**Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung.** Von Dr. Frdr. Junker, Rektor des Realgymnasiums und der Oberrealschule in Göppingen. Mit 68 Figuren. Nr. 87.

— — **Repetitorium und Aufgabensammlung** zur Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Rektor d. Realgymnasiums u. der Oberrealschule in Göppingen. Mit 46 Fig. Nr. 146.

— — **II: Integralrechnung.** Von Dr. Friedr. Junker, Rektor des Realgymnasiums und der Oberrealschule in Göppingen. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

— — **Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung** von Dr. Friedr. Junker, Rektor des Realgymnasiums u. der Oberrealschule in Göppingen. Mit 50 Fig. Nr. 147.

— **Niedere,** von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.

**Arbeiterfrage, Die gewerbliche,** von Werner Sombart, Prof. a. d. Handelshochschule Berlin. Nr. 209.

**Arbeiterversicherung, Die,** von Prof. Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 267.

**Archäologie** von Dr. Friedrich Koepp, Professor an der Universität Münster i. W. 3 Bändchen. M. 28 Abbildungen im Text und 40 Tafeln. Nr. 538/40.

**Arithmetik u. Algebra** von Dr. Herm. Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr 47.

— — **Beispielsammlung zur Arithmetik und Algebra** von Dr. Herm. Schubert, Professor a. d. Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

**Armeepferd, Das,** und die Versorgung der modernen Heere mit Pferden von Feliz von Damnitz, General der Kavallerie z. D. und ehemal. Preuß. Remonteinspekteur. Nr. 514.

**Armenwesen und Armenfürsorge.** Einführung in die soziale Hilfsarbeit v. Dr. Adolf Weber, Professor an der Handelshochschule in Köln. Nr. 346.

**Ästhetik, Allgemeine,** von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an der Kgl. Akademie d. bild. Künste in Stuttg. Nr. 300.

**Astronomie.** Größe, Bewegung u. Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearbeitet von Dr. Herm. Kobold, Professor an der Universität Kiel. I: Das Planetensystem. Mit 33 Abbildungen. Nr. 11.

— — **II:** Kometen, Meteore u. das Sternsystem. Mit 15 Figuren und 2 Sternkarten. Nr. 529.

**Astronomische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Technischen Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.

**Astrophysik.** Die Beschaffenheit der Himmelskörper v. Prof. W. F. Wislicenus. Neu bearbeitet von Dr. H. Ludendorff in Potsdam. Mit 15 Abbild. Nr. 91.

**Ätherische Öle und Riechstoffe** von Dr. F. Rochussen in Miltitz. Mit 9 Abbildungen. Nr. 446.

**Aufsatzentwürfe** von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnas. i. Stuttgart. Nr. 17.

**Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate** von Wilh. Weitbrecht, Professor der Geodäsie in Stuttgart. Mit 15 Figuren und 2 Tafeln. Nr. 302.

**Außereuropäische Erdteile, Länderkunde der,** von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 11 Textkärtchen und Profilen. Nr. 63.

**Australien. Landeskunde u. Wirtschaftsgeographie des Festlandes Australien** von Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an der Handels-Hochschule in Köln. Mit 8 Abb., 6 graph. Tabellen u. 1 Karte. Nr. 319.

**Autogenes Schweiß- und Schneidverfahren** von Ingenieur Hans Niese in Kiel. Mit 30 Figuren. Nr. 499.

**Bade- u. Schwimmanstalten, Öffentliche,** v. Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaur., Hannover. M. 50 Fig. Nr. 380.

**Baden. Badische Geschichte** von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim und Privatdozent der Geschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.

— **Landeskunde von Baden** von Prof. Dr. O. Kienitz i. Karlsruhe. Mit Profil., Abbild. und 1 Karte. Nr. 199.

**Bahnhöfe. Hochbauten der Bahnhöfe** von Eisenbahnbauinspektor C. Schwab, Vorstand d. Kgl. E.-Hochbausektion Stuttgart II. I: Empfangsgebäude. Nebengebäude. Güterschuppen. Lokomotivschuppen. Mit 91 Abbildungen. Nr. 515.

**Balkanstaaten. Geschichte d. christlichen Balkanstaaten** (Bulgarien, Serbien, Rumänien, Montenegro, Griechenland) von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 331.

**Bankwesen. Technik des Bankwesens** von Dr. Walter Conrad, stellvert. Vorsteher der statist. Abteilung der Reichsbank in Berlin. Nr. 484.

**Bauführung.** Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen der Bauführung von Architekt Emil Beutinger, Assistent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. M. 25 Fig. u. 11 Tabell. Nr. 399.

**Baukunst, Die, des Abendlandes** v. Dr. K. Schäfer, Assist. a. Gewerbemuseum, Bremen. M. 22 Abb. Nr. 74.

— **des Schulhauses** von Prof. Dr.-Ing. Ernst Vetterlein in Darmstadt. I: Das Schulhaus. Mit 38 Abb. Nr. 443.

— — II: Die Schulräume — Die Nebenanlagen. Mit 31 Abbild. Nr. 444.

**Bausteine. Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels** von Dr. G. Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Tafeln. Nr. 234.

**Baustoffkunde, Die,** v. Prof. H. Haberstroh, Oberl. a. d. Herzogl. Baugewerkschule Holzminden. M. 36 Abb. Nr. 506.

**Bayern. Bayerische Geschichte** von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **Landeskunde des Königreichs Bayern** v. Dr. W. Götz, Prof. a. d. Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abb. u. 1 Karte. Nr. 176.

**Beschwerderecht. Das Disziplinar- und Beschwerderecht für Heer u. Marine** von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. a. d. Univ. Straßburg i. E. Nr. 517.

**Betriebskraft, Die zweckmäßigste,** von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. 1. Teil: Einleitung. Dampfkraftanlagen. Verschied. Kraftmaschinen. Mit 27 Abb. Nr. 224.

— — II: Gas-, Wasser- u. Wind-Kraft-Anlagen. Mit 31 Abbild. Nr. 225.

— — III: Elektromotoren. Betriebskostentabellen. Graph. Darstell. Wahl d. Betriebskraft. M. 27 Abb. Nr. 474.

**Bewegungsspiele** von Dr. E. Kohlrausch, Professor am Königl. Kaiser Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 15 Abbildungen. Nr. 96.

**Blütenpflanzen, Das System der, mit Ausschluß der Gymnospermen** von Dr. R. Pilger, Kustos am Kgl. Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Mit 31 Figuren. Nr. 393.

**Bodenkunde** von Dr. P. Vageler in Königsberg i. Pr. Nr. 455.

**Brasilien. Landeskunde der Republik Brasilien** von Bel Rodolpho von Ihering. Mit 12 Abbildungen und einer Karte. Nr. 373.

**Brauereiwesen I: Mälzerei** von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor der Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Mit 16 Abbildungen. Nr. 303.

**Britisch-Nordamerika. Landeskunde von Britisch-Nordamerika** von Prof. Dr. A. Oppel in Bremen. Mit 13 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 284.

**Buchführung in einfachen und doppelten Posten** von Prof. Rob. Stern, Oberl. der Öffentl. Handelslehranst. u. Doz. d. Handelshochschule z. Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

**Buddha** von Professor Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.

**Burgenkunde, Abriß der,** von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbildungen. Nr. 119.

**Bürgerliches Gesetzbuch** siehe: Recht des BGB.

**Byzantinisches Reich. Geschichte des byzantinischen Reiches** von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

**Chemie, Allgemeine und physikalische,** von Dr. Max Rudolphi, Professor an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren. Nr. 71.

— **Analytische,** von Dr. Johannes Hoppe in München. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.

— — II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.

— — **Metalle** (Anorganische Chemie 2. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent a. d. Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

— — **Metalloide** (Anorganische Chemie 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent a. d. Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

— **Geschichte der,** v. Dr. Hugo Bauer, Assistent am chemischen Laboratorium der Königlichen Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.

— — II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.

— **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Aliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

— — III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— — IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

— **Organische,** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.

— **Pharmazeutische,** von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. 2 Bändchen. Nr. 543/44.

— **Physiologische,** von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.

— — II: Dissimilation. M. 1 Taf. Nr. 241.

**Chemie, Toxikologische,** von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. Mit 6 Abbildungen. Nr. 465.

**Chemische Industrie, Anorganische,** von Dr. Gust. Rauter i. Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Taf. Nr. 205.

— — II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Tafeln. Nr. 206.

— — III: Anorganische chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

**Chemische Technologie, Allgemeine,** von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

**Chemisch-Technische Analyse** von Dr. G. Lunge, Professor an der Eidgenössischen Polytechnischen Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.

**Christlichen Literaturen des Orients, Die,** von Dr. Anton Baumstark. I: Einleitung. — Das christlich-aramäische u. d. koptische Schrifttum. Nr. 527.

— — II: Das christl.-arab. u. das äthiop. Schrifttum. — Das christl. Schrifttum d. Armenier und Georgier. Nr. 528.

**Dampfkessel, Die.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den praktischen Gebrauch von Oberingenieur Friedrich Barth in Nürnberg. I: Kesselsysteme und Feuerungen. Mit 43 Figuren. Nr. 9.

— — II: Bau und Betrieb der Dampfkessel. Mit 57 Figuren. Nr. 521.

**Dampfmaschine, Die.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 48 Figuren. Nr. 8.

**Dampfturbinen, Die,** ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ingenieur Herm. Wilda, Prof. a. staatl. Technikum i. Bremen. Mit 104 Abb. Nr. 274.

**Desinfektion** von Dr. M. Christian, Stabsarzt a. D. in Berlin. Mit 18 Abbildungen. Nr. 546.

**Determinanten** v. P. B. Fischer, Oberl. a. d. Oberrealsch. z. Groß-Lichterf. Nr. 402.

**Deutsche Altertümer** von Dr. Franz Fuhse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abb. Nr. 124.

**Deutsche Fortbildungsschulwesen, Das,** nach seiner geschichtlichen Entwicklung u. in seiner gegenwärt. Gestalt v. H. Siercks, Revisor gewerbl. Fortbildungsschulen in Schleswig. Nr. 392.

**Deutsches Fremdwörterbuch** von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

**Deutsche Geschichte** von Dr. F. Kurze, Prof. a. Kgl. Luisengymnas. i. Berlin. I: **Mittelalter** (bis 1519). Nr. 33.

— — II: **Zeitalter der Reformation und der Religionskriege** (1500 bis 1648). Nr. 34.

— — III: **Vom Westfälischen Frieden bis zur Auflösung des alten Reichs** (1648—1806). Nr. 35.

— — siehe auch: Quellenkunde.

**Deutsche Grammatik** und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulr. Prof. Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

**Deutsche Handelskorrespondenz** von Professor Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 182.

**Deutsches Handelsrecht** von Dr. Karl Lehmann, Prof. an der Universität Göttingen. 2 Bde. Nr. 457 u. 458.

**Deutsche Heldensage, Die,** von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Professor an der Universität Würzburg. Nr. 32.

**Deutsches Kolonialrecht** von Dr. H. Edler von Hoffmann, Professor an der Kgl. Akademie Posen. Nr. 318.

**Deutsche Kolonien.** I: **Togo und Kamerun** von Prof. Dr. F. Dove. Mit 16 Taf. u. 1 lithogr. Karte. Nr. 441.

— II: **Das Südseegebiet und Kiautschou** von Prof. Dr. F. Dove. Mit 16 Tafeln u. 1 lithogr. Karte. Nr. 520.

**Deutsche Kulturgeschichte** von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

**Deutsches Leben im 12. u. 13. Jahrhundert.** Realkommentar zu den Volks- u. Kunstepen u. zum Minnesang. Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. I: Öffentliches Leben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 93.

— — II: Privatleben. Mit zahlreichen Abbildungen. Nr. 328.

**Deutsche Literatur des 13. Jahrhunderts. Die Epigonen des höfischen Epos.** Auswahl a. deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

**Deutsche Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts.** Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

**Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. I: Martin Luther, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

— — **II: Hans Sachs.** Ausgewählt u. erläutert v. Prof. Dr. J. Sahr. Nr. 24.

— — **III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel.** Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

— **des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. Paul Legband in Berlin. Erster Teil. Nr. 364.

**Deutsche Literaturgeschichte** von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.

— — **der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, durchgesehen und ergänzt von Karl Berger. Nr. 161.

— — **des 19. Jahrhunderts** von Carl Weitbrecht, neu bearbeitet von Dr. Rich. Weitbrecht in Wimpfen. I. II. Nr. 134. 135.

**Deutsche Mythologie. Germanische Mythologie** von Dr. Eugen Mogk, Prof. a. d. Univers. Leipzig. Nr. 15.

**Deutschen Personennamen, Die,** v. Dr. Rud. Kleinpaul i. Leipzig. Nr. 422.

**Deutsche Poetik** von Dr. K. Borinski, Professor an der Universität München. Nr. 40.

**Deutsche Redelehre** von Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Nr. 61.

**Deutsche Schule, Die, im Auslande** von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.

**Deutsches Seerecht** v. Dr. Otto Brandis, Oberlandesgerichtsrat in Hamburg. I. Allgemeine Lehren: Personen und Sachen des Seerechts. Nr. 386.

— — **II.** Die einzelnen seerechtlichen Schuldverhältnisse: Verträge des Seerechts und außervertragliche Haftung. Nr. 387.

**Deutsche Stammeskunde** v. Dr. Rudolf Much, a. o. Prof. an der Univers. Wien. Mit 2 Kart. u. 2 Taf. Nr. 126.

**Deutsches Unterrichtswesen. Geschichte des deutschen Unterrichtswesens** v. Prof. Dr. Friedrich Seiler, Direktor des Kgl. Gymnasiums zu Luckau. I: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.

— — **II:** Vom Beginn d. 19. Jahrhund. bis auf die Gegenwart. Nr. 276.

**Deutsche Urheberrecht, Das,** an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.

**Deutsche Volkslied, Das,** ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Jul. Sahr. 2 Bändchen. Nr. 25 u. 132.

**Deutsche Wehrverfassung** von Karl Endres, Geheimer Kriegsrat und vortrag. Rat im Kriegsministerium in München. Nr. 401.

**Deutsches Wörterbuch** v. Dr. Richard Loewe in Berlin. Nr. 64.

**Deutsche Zeitungswesen, Das,** von Dr. Robert Brunhuber in Köln a. Rh. Nr. 400.

**Deutsches Zivilprozeßrecht** von Professor Dr. Wilhelm Kisch in Straßburg i. E. 3 Bände. Nr. 428—430.

**Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit.** In Auswahl mit Einltg. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

**Dietrichepen. Kudrun und Dietrichepen.** Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Würzburg. Nr. 10.

**Differentialrechnung** von Dr. Frdr. Junker, Rektor des Realgymnasiums und der Oberrealschule in Göppingen. Mit 68 Figuren. Nr. 87.

— **Repetitorium u. Aufgabensammlung zur Differentialrechnung** von Dr. Frdr. Junker, Rektor des Realgymnasiums u. d. Oberrealschule in Göppingen. Mit 46 Fig. Nr. 146.

**Drogenkunde** von Rich. Dorstewitz in Leipzig und Georg Ottersbach in Hamburg. Nr. 413.

**Druckwasser- und Druckluft-Anlagen.** Pumpen, Druckwasser- und Druckluft-Anlagen von Dipl.-Ingen. Rudolf Vogdt, Regierungsbaum. a. D. in Aachen. Mit 87 Fig. Nr. 290.

**Eddalieder** mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

**Eisenbahnbau. Die Entwicklung des modernen Eisenbahnbaues** von Dipl.-Ing. Alfred Birk, Eisenbahnoberingenieur a. D., o. ö. Prof. a. d. k. k. Deutsch. Techn. Hochschule in Prag. Mit 27 Abbild. Nr. 553.

**Eisenbahnfahrzeuge** von H. Hinnenthal, Regierungsbaumeister u. Oberingenieur in Hannover. I: Die Lokomotiven. Mit 89 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Nr. 107.
— — II: Die Eisenbahnwagen u. Bremsen. Mit Anhang: Die Eisenbahnfahrzeuge im Betrieb. Mit 56 Abb. im Text und 3 Tafeln. Nr. 108.

**Eisenbahnpolitik. Geschichte der deutschen Eisenbahnpolitik** von Betriebsinspektor Dr. Edwin Kech in Karlsruhe i. B. Nr. 533.

**Eisenbetonbau, Der,** v. Reg.-Baumeist. Karl Rößle. Mit 75 Abbild. Nr. 349.

**Eisenhüttenkunde** von A. Krauß, dipl. Hütteningenieur. I: Das Roheisen. Mit 17 Figuren u. 4 Tafeln. Nr. 152.
— — II: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

**Eisenkonstruktionen im Hochbau** von Ingenieur Karl Schindler in Meißen. Mit 115 Figuren. Nr. 322.

**Eiszeitalter, Das,** v. Dr. Emil Werth in Berlin-Wilmersdorf. Mit 17 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 431.

**Elastizitätslehre für Ingenieure I: Grundlagen und Allgemeines über Spannungszustände, Zylinder, Ebene Platten, Torsion, Gekrümmte Träger.** Von Prof. Dr.-Ing. Max Enßlin an der Königl. Baugewerkschule Stuttgart und Privatdozent an der Techn. Hochschule Stuttgart. Mit 60 Abbild. Nr. 519.

**Elektrischen Meßinstrumente, Die,** von J. Herrmann, Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart. Mit 195 Figuren. Nr. 477.

**Elektrische Telegraphie, Die,** von Dr. Lud. Rellstab. M. 19 Fig. Nr. 172.

**Elektrizität. Theoret. Physik III: Elektrizität u. Magnetismus** von Dr. Gust. Jäger, Prof. a. d. Techn. Hochschule in Wien. Mit 33 Abb. Nr. 78.

**Elektrochemie** von Dr. Heinr. Danneel in Genf. I: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 16 Figuren. Nr. 252.
— — II: Experimentelle Elektrochemie, Meßmethoden, Leitfähigkeit, Lösungen. Mit 26 Figuren. Nr. 253.

**Elektromagnet. Lichttheorie. Theoretische Physik IV: Elektromagnetische Lichttheorie u. Elektronik** von Professor Dr. Gust. Jäger in Wien. Mit 21 Figuren. Nr. 374.

**Elektrometallurgie** von Dr. Friedr. Regelsberger, Kaiserl. Regierungsrat in Steglitz-Berlin. M. 16 Fig. Nr. 110.

**Elektrotechnik. Einführung i. d. moderne Gleich- u. Wechselstromtechnik** v. J. Herrmann, Prof. d. Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. Mit 42 Fig. u. 10 Taf. Nr. 196.
— — II: Die Gleichstromtechnik. Mit 103 Figuren und 16 Tafeln. Nr. 197.
— — III: Die Wechselstromtechnik. Mit 126 Figuren und 16 Tafeln. Nr. 198.
— **Die Materialien des Maschinenbaues und der Elektrotechnik** v. Ingenieur Professor Hermann Wilda in Bremen. Mit 3 Abbild. Nr. 476.

**Elsaß-Lothringen, Landeskunde v.,** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. M. 11 Abb. u. 1 Karte. Nr. 215.

**Englisch-deutsches Gesprächsbuch** von Professor Dr. E. Hausknecht in Lausanne. Nr. 424.

**Englische Geschichte** von Prof. L. Gerber, Oberlehrer in Düsseldorf. Nr. 375.

**Englische Handelskorrespondenz** v. E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in King's Lynn. Nr. 237.

**Englische Literaturgeschichte** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.
— — **Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte** von Dr. Arnold M. M. Schröer, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286, 287.

**Entwicklungsgeschichte der Tiere** von Dr. Johannes Meisenheimer, Professor der Zoologie an der Universität Jena. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 48 Fig. Nr. 378.
— — II: Organbildung. Mit 46 Fig. Nr. 379.

**Epigonen, Die, des höfischen Epos.** Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

**Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht** von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied des Königlich Preußischen Metereologischen Instituts in Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Tafeln. Nr. 175.

**Erdteile, Länderkunde der außereuropäischen,** von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 11 Textkärtchen und Profilen. Nr. 63.

**Ernährung und Nahrungsmittel** v. Oberstabsarzt Professor H. Bischoff in Berlin. Mit 4 Abbildungen. Nr. 464.

**Ethik** von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

**Europa, Länderkunde von,** von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

**Exkursionsflora von Deutschland** zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Forstakademie Eisenach. 2 Teile. Mit je 50 Abbildung. Nr. 268 u. 269.

**Explosivstoffe.** Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Steglitz. Mit 6 Abbildungen und 12 Tab. Nr. 333.

**Familienrecht. Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht** von Dr. Heinrich Titze, Professor an der Universität Göttingen. Nr. 305.

**Feldgeschütz, Das moderne,** von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an d. Militärtechn. Akademie in Berlin. I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschl. der Erfindung des rauchl. Pulvers, etwa 1850 bis 1890. M. 1 Abb. Nr. 306.

— — II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart. Mit 11 Abb. Nr. 307.

**Fernsprechwesen, Das,** von Dr. Ludwig Nellstab in Berlin. Mit 47 Figuren und 1 Tafel. Nr. 155.

**Festigkeitslehre** von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. Mit 56 Fig. Nr. 288.

— **Aufgabensammlung zur Festigkeitslehre mit Lösungen** von R. Haren, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 42 Figuren. Nr. 491.

**Fette, Die, und Öle** sowie die Seifen- u. Kerzenfabrikat. u. d. Harze, Lacke, Firnisse m. ihren wichtigst. Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun in Berlin. I: Einführ. in die Chemie, Besprech. einiger Salze u. d. Fette und Öle. Nr. 335.

— — II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbild. Nr. 336.

— — III: Harze, Lacke, Firnisse. Nr. 337.

**Feuerwaffen. Geschichte der gesamten Feuerwaffen bis 1850.** Die Entwicklung der Feuerwaffen von ihrem ersten Auftreten bis zur Einführung der gezogenen Hinterlader, unter besonderer Berücksichtigung der Heeresbewaffnung v. Hauptmann a. D. W. Gohlke, Steglitz-Berlin. Mit 105 Abbildungen. Nr. 530.

**Finanzsysteme d. Großmächte, Die,** (Internationales Staats- u. Gemeinde-Finanzwesen) von O. Schwarz, Geh. Oberfinanzrat in Berlin. Zwei Bändchen. Nr. 450 und 451.

**Finanzwissenschaft** von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. I: Allgemeiner Teil. Nr. 148.

— — II: Besonderer Teil (Steuerlehre). Nr. 391.

**Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft** von Dr. Josef Szinnyei, Prof. an der Universität Budapest. Nr. 463.

**Finnland. Landeskunde des Europäischen Rußlands nebst Finnlands** von Professor Dr. A. Philippson in Halle a. S. Nr. 359.

**Firnisse. Harze, Lacke, Firnisse** von Dr. Karl Braun in Berlin. (Fette und Öle III.) Nr. 337.

**Fische. Das Tierreich IV: Fische** von Professor Dr. Max Rauther in Neapel. Mit 37 Abbild. Nr. 356.

**Fischerei und Fischzucht** von Dr. Karl Eckstein, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

**Flora. Exkursionsflora von Deutschland** zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. 2 Teile. Mit je 50 Abbildungen. Nr. 268, 269.

**Forensische Psychiatrie** von Professor Dr. W. Weygandt, Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg in Hamburg. Zwei Bändchen. Nr. 410 und 411.

**Forstwissenschaft** von Dr. Ad. Schwappach, Prof. a. d. Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirig. bei d. Hauptstation d. forstl. Versuchswes. Nr. 106.

**Fortbildungsschulwesen, Das deutsche,** nach seiner geschichtl. Entwicklung und in seiner gegenwärt. Gestalt von H. Siercks, Revisor gewerbl. Fortbildungsschulen in Schleswig. Nr. 392.

**Franken. Geschichte Frankens** von Dr. Christ. Meyer, Kgl. preuß. Staatsarchivar a. D. in München. Nr. 434.

**Frankreich. Französische Geschichte** von Dr. R. Sternfeld, Professor an d. Universität Berlin. Nr. 85.

— **Landeskunde von Frankreich** v. Dr. Richard Neuse, Direktor der Oberrealschule in Spandau. 1. Bändchen. Mit 23 Abbild. im Text und 16 Landschaftsbildern auf 16 Tafeln. Nr. 466.

— — 2. Bändchen. Mit 15 Abbild. im Text, 18 Landschaftsbildern auf 16 Tafeln und einer lithogr. Karte. Nr. 467.

**Französische Handelskorrespondenz** von Professor Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 183.

**Fremdwort, Das, im Deutschen** von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

**Fremdwörterbuch, Deutsches,** von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

**Fuge.** Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben v. Prof. Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 418.

**Gas- und Wasserinstallationen mit Einschluß der Abortanlagen** von Professor Dr. phil. und Dr.-Ingen. Eduard Schmitt in Darmstadt. Mit 119 Abbildungen. Nr. 412.

**Gaskraftmaschinen, Die,** von Ing. Alfred Kirschke in Halle a. S. Mit 55 Figuren. Nr. 316.

**Gasthäuser und Hotels** von Architekt Max Wöhler in Düsseldorf. I: Die Bestandteile und die Einrichtung des Gasthauses. Mit 70 Figuren. Nr. 525.

**Gasthäuser und Hotels** von Architekt Max Wöhler in Düsseldorf. II: Die verschiedenen Arten von Gasthäusern. Mit 82 Figuren. Nr. 526.

**Gebirgsartillerie. Die Entwicklung der Gebirgsartillerie** von Klußmann, Oberst und Kommandeur der 1. Feldartillerie-Brigade in Königsberg i. Pr. Mit 78 Bildern und 5 Übersichtstafeln. Nr. 531.

**Genossenschaftswesen, Das, in Deutschland** von Dr. Otto Lindecke in Düsseldorf. Nr. 384.

**Geodäsie. Vermessungskunde** von Diplom-Ing. P. Werkmeister, Oberlehrer an der Kaiserl. Technisch. Schule in Straßburg i. E. I: Feldmessen und Nivellieren. Mit 146 Abbild. II: Der Theodolit. Trigonometrische und barometrische Höhenmessung. Tachymetrie. Mit 109 Abbildungen. Nr. 468 u. 469.

**Geologie** in kurzem Auszug für Schulen und zur Selbstbelehrung zusammengestellt von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit 51 Figuren. Nr. 13.

**Geometrie, Analytische, der Ebene** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Figuren. Nr. 65.

— — **Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie der Ebene** von O. Th. Bürklen, Professor am Königl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 32 Figuren. Nr. 256.

— **Analytische, des Raumes** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbildungen. Nr. 89.

— — **Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie des Raumes** von O. Th. Bürklen, Professor am Königl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 8 Figuren. Nr. 309.

— **Darstellende,** v. Dr. Robert Haußner, Professor an der Universität Jena. I. Mit 110 Figuren. Nr. 142.

— — II. Mit 40 Figuren. Nr. 143.

— **Ebene,** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarbigen Figuren. Nr. 41.

— **Projektive,** in synthet. Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Professor an der Universität München. Mit 91 Figuren. Nr. 72.

**Geometrische Optik, Einführung in die,** von Dr. W. Hinrichs in Wilmersdorf-Berlin. Nr. 532.

**Geometrisches Zeichnen** von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neubearbeitet von Professor J. Vonderlinn in Münster. Mit 290 Figuren und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

**Germanische Mythologie** von Dr. E. Mogk, Prof. a. d. Univ. Leipzig. Nr. 15.

**Germanische Sprachwissenschaft** von Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

**Geschichtswissenschaft, Einleitung i. die,** von Dr. Ernst Bernheim, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 270.

**Geschütze, Die modernen, der Fußartillerie** von Mummenhoff, Major und Lehrer an der Fußartillerie-Schießschule in Jüterbog. I: Vom Auftreten d. gezogenen Geschütze bis zur Verwendung des rauchschwachen Pulvers 1850—1890. Mit 50 Textbildern. Nr. 334.

— — II: Die Entwicklung der heutigen Geschütze der Fußartillerie seit Einführung des rauchschwachen Pulvers 1890 bis zur Gegenwart. Mit 33 Textbildern. Nr. 362.

**Gesetzbuch, Bürgerliches,** siehe: Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches.

**Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten** von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen u. 1 Tafel. Nr. 18.

**Gewerbehygiene** von Dr. E. Roth in Potsdam. Nr. 350.

**Gewerbewesen** von Werner Sombart, Professor an der Handelshochschule Berlin. I. II. Nr. 203. 204.

**Gewerbliche Arbeiterfrage, Die,** von Werner Sombart, Professor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 209.

**Gewerbliche Bauten. Industrielle und gewerbliche Bauten** (Speicher, Lagerhäuser und Fabriken) von Architekt Heinrich Salzmann in Düsseldorf. I: Allgemeines über Anlage und Konstruktion der industriellen und gewerblichen Bauten. Nr. 511.

— — II: Speicher und Lagerhäuser. Mit 121 Figuren. Nr. 512.

**Gewichtswesen. Maß-, Münz- und Gewichtswesen** von Dr. Aug. Blind, Prof. a. d. Handelssch. i. Köln. Nr. 283.

**Gießereimaschinen** von Emil Treiber, Dipl.-Ingenieur in Heidenheim a. d. Brenz. Mit 51 Figuren. Nr. 548.

**Glas- und keramische Industrie (Industrie der Silikate, der Bausteine und des künstlichen Mörtels I)** von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Taf. Nr. 233.

**Gleichstrommaschine, Die,** von Ingenieur Dr. E. Kinzbrunner in London. Mit 78 Figuren. Nr. 257.

**Gletscherkunde** von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbildungen im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.

**Gotische Sprachdenkmäler** mit Grammatik, Übersetzung und Erläutergn. v. Dr. Herm. Jantzen, Direktor d. Königin Luise-Schule i. Königsberg i. Pr. Nr. 79.

**Graphischen Künste, Die,** von Carl Kampmann, k. k. Lehrer an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbildungen und Beilagen. Nr. 75.

**Griechische Altertumskunde** von Professor Dr. Rich. Maisch, neu bearbeitet von Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

**Griechische Geschichte** von Dr. Heinrich Swoboda, Professor an der deutschen Universität Prag. Nr. 49.

**Griechische Literaturgeschichte** mit Berücksichtigung d. Geschichte d. Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Prof. an der Univers. Breslau. 2 Bändchen. Nr. 70 und 557.

**Griechischen Sprache, Geschichte d.,** I: Bis zum Ausgange der klassischen Zeit von Dr. Otto Hoffmann, Prof. a. d. Universität Münster. Nr. 111.

**Griechische u. römische Mythologie** v. Prof. Dr. Herm. Steuding, Rektor d. Gymnasiums in Schneeberg. Nr. 27.

**Grundbuchrecht, Das formelle,** von Oberlandesgerichtsr. Dr. F. Kretzschmar in Dresden. Nr. 549.

**Handelspolitik, Auswärtige,** von Dr. Heinr. Sieveking, Professor an der Universität Zürich. Nr. 245.

**Handelsrecht, Deutsches,** von Dr. Karl Lehmann, Professor an der Universität Göttingen. I: Einleitung. Der Kaufmann und seine Hilfspersonen. Offene Handelsgesellschaft. Kommandit- und stille Gesellschaft. Nr. 457.

**Handelsrecht, Deutsches,** von Dr. Karl Lehmann, Prof. a. d. Univ. Göttingen. II: Aktiengesellsch. Gesellsch. m. b. H. Eing. Gen. Handelsgesch. Nr. 458.

**Handelsschulwesen, Das deutsche,** von Theodor Blum, Direktor des kaufm. Unterrichtswesens der Handelskammer f. d. Herzogt. Anhalt zu Dessau. Nr. 558.

**Handelsstand, Der,** von Rechtsanwalt Dr. jur. Bruno Springer in Leipzig. (Kaufmännische Rechtskunde Band 2.) Nr. 545.

**Handelswesen, Das,** von Geh. Oberregierungsrat Dr. Wilh. Lexis, Professor an der Universität Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.

— — II: Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.

**Handfeuerwaffen, Die Entwicklung der,** seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihr heutiger Stand von G. Wrzodek, Hauptmann und Kompagniechef im Infanterie-Regim. Freiherr Hiller von Gärtringen (4. Posensches) Nr. 59 in Soldau. Mit 21 Abbildungen. Nr. 366.

**Harmonielehre** von A. Halm. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 120.

**Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg.** Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

**Harze, Lacke, Firnisse** von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Öle III.) Nr. 337.

**Hauptliteraturen, Die, d. Orients** v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Univers. Wien. I. II. Nr. 162. 163.

**Hebezeuge, Die,** ihre Konstruktion u. Berechnung von Ing. Prof. Hermann Wilda, Bremen. M. 399 Abb. Nr. 414.

**Heeresorganisation. Die Entwicklung der Heeresorganisation** seit Einführung der stehenden Heere von Otto Neuschler, Hauptmann u. Batteriechef in Ulm. I: Geschichtliche Entwicklung bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts. Nr. 552.

**Heizung u. Lüftung** v. Ing. Johannes Körting in Düsseldorf. I: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 34 Fig. Nr. 342.

**Heizung u. Lüftung** v. Ing. Johannes Körting in Düsseldorf. II: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlage. Mit 191 Fig. Nr. 343.

**Hessen. Landeskunde des Großherzogtums Hessen, der Provinz Hessen-Nassau und des Fürstentums Waldeck** von Prof. Dr. Georg Greim in Darmstadt. Mit 13 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 376.

**Holz, Das.** Aufbau, Eigenschaften und Verwendung von Ingenieur Professor Hermann Wilda in Bremen. Mit 33 Abbildungen. Nr. 459.

**Hotels. Gasthäuser und Hotels** von Architekt Max Wöhler in Düsseldorf. I: Die Bestandteile u. d. Einrichtung d. Gasthauses. Mit 70 Figuren. Nr. 525.

— — II: Die verschiedenen Arten v. Gasthäusern. Mit 82 Figuren. Nr. 526.

**Hydraulik** von W. Hauber, Dipl.-Ing. in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 397.

**Hygiene des Städtebaus, Die,** von Professor H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 30 Abbildungen. Nr. 348.

— **des Wohnungswesens** von Professor H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 5 Abbildungen. Nr. 363.

**Iberische Halbinsel. Landeskunde der Iberischen Halbinsel** von Dr. Fritz Regel, Prof. a. d. Univ. Würzburg. Mit 8 Kärtchen u. 8 Abb. im Text und 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.

**Indische Religionsgeschichte** v. Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

**Indogerman. Sprachwissenschaft** v. Dr. R. Meringer, Professor an der Univers. Graz. Mit 1 Tafel. Nr. 59.

**Industrielle u. gewerbliche Bauten** (Speicher, Lagerhäuser und Fabriken) von Architekt Heinrich Salzmann in Düsseldorf. I: Allgemeines über Anlage und Konstruktion der industriellen und gewerblichen Bauten. Nr. 511.

— — II: Speicher und Lagerhäuser. Mit 121 Figuren. Nr. 512.

**Infektionskrankheiten, Die, und ihre Verhütung** von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildung. und einer Fiebertafel. Nr. 327.

**Instrumentenlehre** v. Musikdir. Franz Mayerhoff i. Chemnitz. I: Text. Nr. 437.

— — II: Notenbeispiele. Nr. 438.

**Integralrechnung** von Dr. Friedr. Junker, Rektor des Realgymnasiums und der Oberrealschule in Göppingen. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

— **Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung** von Dr. Friedrich Junker, Rektor des Realgymnasiums u. d. Oberrealschule in Göppingen. Mit 52 Fig. Nr. 147.

**Israel. Geschichte Israels bis auf die griechische Zeit** von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

**Italienische Handelskorrespondenz** von Professor Alberto de Beaux, Oberlehrer am Königl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

**Italienische Literaturgeschichte** von Dr. Karl Voßler, Professor an der Universität München. Nr. 125.

**Kalkulation, Die, im Maschinenbau** von Ingenieur H. Bethmann, Dozent am Technikum Altenburg. Mit 63 Abbildungen. Nr. 486.

**Kältemaschinen. Die thermodynamischen Grundlagen der Wärmekraft- und Kältemaschinen** von M. Röttinger, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 73 Fig. Nr. 2.

**Kamerun. Die deutschen Kolonien I: Togo und Kamerun** von Prof. Dr. Karl Dove. Mit 16 Tafeln und einer lithographischen Karte. Nr. 441.

**Kant, Immanuel.** (Geschichte d. Philosophie Band 5) von Dr. Bruno Bauch, Prof. a. d. Univ. Halle a. S. Nr. 536.

**Kartell und Trust** v. Dr. S. Tschierschky in Düsseldorf. Nr. 522.

**Kartenkunde,** geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo, F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm und Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin, neu bearbeitet v. Dr. M. Groll, Kartograph in Berlin. Mit 71 Abbild. Nr. 30.

**Kaufmännische Rechtskunde. I:** Das Wechselwesen von Rechtsanwalt Dr. Rudolf Mothes in Leipzig. Nr. 103.

— **II:** Der Handelsstand v. Rechtsanw. Dr. jur. Bruno Springer, Leipzig. Nr. 545.

**Kaufmännisches Rechnen** von Prof. Richard Just, Oberlehrer a. d. Öffentl. Handelslehranstalt d. Dresdener Kaufmannsch. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.

**Keramische Industrie. Die Industrie der Silikate, der künstlichen Bausteine und des Mörtels** von Dr. Gustav Rauter. I: Glas- u. keram. Industrie. M. 12 Taf. Nr. 233.

**Kerzenfabrikation. Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation** von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette u. Öle II.) Mit 25 Abbild. Nr. 336.

**Kiautschou. Die deutsch. Kolonien. II: Das Südseegebiet und Kiautschou** von Prof. Dr. K. Dove. Mit 16 Taf. u. 1 lithogr. Karte. Nr. 520.

**Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner und das Kirchenlied d. 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt u. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberl. a. Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

**Kirchenrecht** von Dr. E. Sehling, ord. Prof. d. Rechte in Erlangen. Nr. 377.

**Klimakunde I:** Allgemeine Klimalehre von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. und 2 Figuren. Nr. 114.

**Kolonialgeschichte** von Dr. Dietrich Schäfer, Professor der Geschichte an der Universität Berlin. Nr. 156.

**Kolonialrecht, Deutsches,** von Dr. H. Edler von Hoffmann, Professor an der Kgl. Akademie Posen. Nr. 318.

**Kommunale Wirtschaftspflege** von Dr. Alfons Rieß, Magistratsassessor in Berlin. Nr. 534.

**Kompositionslehre.** Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit viel. Notenbeispiel. Nr. 149. 150.

**Kontrapunkt.** Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 390.

**Kontrollwesen, Das agrikulturchemische,** von Dr. Paul Krische in Leopoldshall-Staßfurt. Nr. 304.

**Koordinatensysteme** v. Paul B. Fischer, Oberlehrer an der Oberrealschule zu Groß-Lichterfelde. Mit 8 Fig. Nr. 507.

**Körper, Der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten** von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

**Kostenanschlag** siehe Veranschlagen.

**Kriegsschiffbau. Die Entwicklung des Kriegsschiffbaues vom Altertum bis zur Neuzeit.** I. Teil: Das Zeitalter der Ruderschiffe u. der Segelschiffe für die Kriegsführung zur See vom Altertum b. 1840. Von Tjard Schwarz, Geh. Marinebaur. u. Schiffbau-Direktor. Mit 32 Abb. Nr. 471.

**Kriegswesens, Geschichte des,** von Dr. Emil Daniels in Berlin. I: Das antike Kriegswesen. Nr. 488.

— — II: Das mittelalt. Kriegsw. Nr. 498.

— — III: Das Kriegswesen der Neuzeit. Erster Teil. Nr. 518.

— — IV: Das Kriegswesen der Neuzeit. Zweiter Teil. Nr. 537.

**Kristallographie** von Dr. W. Bruhns, Professor an der Universität Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.

**Kudrun und Dietrichepen.** Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Würzburg. Nr. 10.

**Kultur, Die, der Renaissance.** Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Professor an der Universität Wien. Nr. 189.

**Kulturgeschichte, Deutsche,** von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

**Kurzschrift** siehe: Stenographie.

**Lacke. Harze, Lacke, Firnisse** von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Fette und Öle III.) Nr. 337.

**Lagerhäuser. Industrielle und gewerbliche Bauten.** (Speicher, Lagerhäuser u. Fabriken) von Architekt Heinrich Salzmann, Düsseldorf. II: Speicher u. Lagerhäuser. Mit 121 Fig. Nr. 512.

**Länder- und Völkernamen** von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 478.

**Landwirtschaftliche Betriebslehre** v. E. Langenbeck in Groß-Lichterfelde. Nr. 227.

**Landwirtschaftlichen Maschinen, Die,** von Karl Walther, Diplom-Ingenieur in Mannheim. 3 Bändchen. Mit vielen Abbildgn. Nr. 407—409.

**Lateinische Grammatik.** Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

**Lateinische Sprache. Geschichte der lateinischen Sprache** von Dr. Friedrich Stolz, Professor an der Universität Innsbruck. Nr. 492.

**Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme.** Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Technischen Hochschule in Wien. Mit 47 Abb. Nr. 77.

**Logarithmen.** Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

— **Fünfstellige,** von Professor August Adler, Direktor der k. k. Staatsoberrealschule in Wien. Nr. 423.

**Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie** von Professor Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren. Nr. 14.

**Lokomotiven. Eisenbahnfahrzeuge** von H. Hinnenthal. I: Die Lokomotiven. Mit 89 Abb. im Text u. 2 Taf. Nr. 107.

**Lothringen. Geschichte Lothringens** von Dr. Hermann Derichsweiler, Geh. Regierungsrat in Straßburg. Nr. 6.

— **Landeskunde v. Elsaß-Lothring.** v. Prof. Dr. R. Langenbeck i. Straßburg i. E. Mit 11 Abb. u. 1 Karte. Nr. 215.

**Lötrohrprobierkunde. Qualitative Analyse mit Hilfe des Lötrohrs** von Dr. Martin Henglein in Freiberg i. Sa. Mit 10 Figuren. Nr. 483.

**Lübeck. Landeskunde der Großherzogtümer Mecklenburg u. der Freien u. Hansestadt Lübeck** von Dr. Sebald Schwarz, Direktor d. Realschule zum Dom in Lübeck. Mit 17 Abbildungen und Karten im Text und 1 lithographischen Karte. Nr. 487.

**Luft- und Meeresströmungen** von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationsschule zu Lübeck. Mit 27 Abbildungen u. Tafeln. Nr. 551.

**Lüftung. Heizung und Lüftung** von Ingenieur Johannes Körting in Düsseldorf. I: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 34 Figuren. Nr. 342.

— — II: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 191 Figuren. Nr. 343.

**Luther, Martin, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7

**Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus.** Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Technischen Hochschule Wien. Mit 33 Abbildungen. Nr. 78.

**Mälzerei. Brauereiwesen I: Mälzerei** von Dr. P. Dreverhoff, Direktor der Öffentl. u. 1. Sächs. Versuchsstat. für Brauerei u. Mälzerei, sow. d. Brauer- und Mälzerschule zu Grimma. Nr. 303.

**Maschinenbau, Die Kalkulation im,** v. Ing. H. Bethmann, Doz. a. Technik. Altenburg. Mit 63 Abbild. Nr. 486.

— **Die Materialien des Maschinenbaues und der Elektrotechnik** von Ingenieur Prof. Hermann Wilda. Mit 3 Abb. Nr. 476.

**Maschinenelemente, Die.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den praktischen Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Figuren. Nr. 3.

**Maßanalyse** von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Figuren. Nr. 221.

**Maß-, Münz- und Gewichtswesen** von Dr. August Blind, Professor an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

**Materialprüfungswesen.** Einführung in d. mod. Technik d. Materialprüfung von K. Memmler, Diplom-Ingenieur, ständ. Mitarbeiter a. Kgl. Material-Prüfungsamte zu Groß-Lichterfelde. I: Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel für Festigkeitsversuche. Mit 58 Fig. Nr. 311.

— — II: Metallprüfung u. Prüfung von Hilfsmaterialien des Maschinenbaues. — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung. — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Figuren. Nr. 312.

**Mathematik, Geschichte der,** von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

**Mathematische Formelsammlung** u. Repetitorium der Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen und sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene u. d. Raumes, der Different.- u. Integralrechn. von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Sch.-Gmünd. Mit 18 Figuren. Nr. 51.

**Maurer- und Steinhauerarbeiten** von Prof. Dr. phil. und Dr.-Ingen. Eduard Schmitt in Darmstadt. 3 Bändchen. Mit vielen Abbild. Nr. 419—421.

**Mechanik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik.** Von Dr. Gust. Jäger, Professor an der Technischen Hochschule in Wien. Mit 19 Abbildungen. Nr. 76.

**Mechanische Technologie** von Geh. Hofrat Professor A. Lüdicke in Braunschweig. 2 Bändchen. Nr. 340, 341.

**Mecklenburg. Landeskunde der Großherzogtümer Mecklenburg u. der Freien u. Hansestadt Lübeck** v. Dr. Sebald Schwarz, Direktor d. Realschule zum Dom in Lübeck. Mit 17 Abbildungen im Text, 16 Tafeln und 1 Karte in Lithographie. Nr. 487.

**Meereskunde, Physische,** von Professor Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher bei der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 39 Abbildungen im Text und 8 Tafeln. Nr. 112.

**Meeresströmungen. Luft- und Meeresströmungen** von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationsschule zu Lübeck. Mit 27 Abbildungen und Tafeln. Nr. 551.

**Menschliche Körper, Der, sein Bau und seine Tätigkeiten** von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. und 1 Tafel. Nr. 18.

**Metalle (Anorganische Chemie 2. T.)** von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingen., Assistent an der Königlichen Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

**Metallographie.** Kurze, gemeinfaßliche Darstellung der Lehre von den Metallen und ihren Legierungen unter besonderer Berücksichtigung der Metallmikroskopie von Prof. E. Heyn u. Prof. O. Bauer am Kgl. Materialprüfungsamt (Gr.-Lichterfelde) der Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin. I: Allgem. Teil. Mit 45 Abbildungen im Text u. 5 Lichtbildern auf 3 Tafeln. Nr. 432.

— — II: Spezieller Teil. Mit 49 Abb. im Text u. 37 Lichtb. auf 19 Taf. Nr. 433.

**Metalloide (Anorganische Chemie 1. Teil)** von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

**Metallurgie** von Dr. August Geitz, in Kristiansand (Norwegen). I. II. Mit 21 Figuren. Nr. 313, 314.

**Meteorologie** von Dr. W. Trabert, Professor an der Universität Innsbruck. Mit 49 Abbild. u. 7 Tafeln. Nr. 54.

**Militärstrafrecht** von Dr. Max Ernst Mayer, Professor an der Universität Straßburg i. E. 2 Bde. Nr. 371, 372.

**Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Professor an der Universität Bonn. Mit 132 Abbildungen. Nr. 29.

**Mittelhochdeutsch. Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit.** In Auswahl mit Einleitung und Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

**Mittelhochdeutsche Grammatik. Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik** m. kurzem Wörterbuch v. Dr. W. Golther, Prof. a. d. Universität Rostock. Nr. 1.

**Morgenland. Geschichte des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Professor an der Universität München. Mit 9 Bildern und 1 Karte. Nr. 43.

**Mörtel. Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels** v. Dr. G. Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Tafeln. Nr. 234.

**Münzwesen. Maß-, Münz- u. Gewichtswesen** v. Dr. Aug. Blind, Prof. a. d. Handelsschule in Köln. Nr. 283.

**Murner, Thomas. Martin Luther, Thomas Murner u. d. Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt u. m. Einleitungen u. Anmerk. versehen von Prof. G. Berlit, Oberl. am Nikolaigymn. zu Leipzig. Nr. 7.

**Musik, Geschichte der alten u. mittelalterlichen,** von Dr. A. Möhler in Steinhaußen. 2 Bdch. M. zahlr. Abb. und Musikbeilagen. Nr. 121 und 347.

**Musikalische Akustik** von Professor Dr. Karl L. Schäfer in Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

**Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)** von Stephan Krehl. I. II. Mit viel. Notenbeisp. Nr. 149, 150.

**Musikästhetik** von Dr. Karl Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

**Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

**Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

**Musiklehre, Allgemeine,** von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

**Nadelhölzer, Die,** von Dr. F. W. Neger, Professor an der Königlichen Forstakademie zu Tharandt. Mit 85 Abbild., 5 Tab. und 3 Karten. Nr. 355.

**Nahrungsmittel. Ernährung und Nahrungsmittel** von Oberstabsarzt Professor H. Bischoff in Berlin. Mit 4 Abbildungen. Nr. 464.

**Nautik.** Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor d. Navigations-Schule zu Lübeck. M. 56 Abb. Nr. 84.

**Neunzehntes Jahrhundert. Geschichte des 19. Jahrhunderts** von Oskar Jäger, o. Honorarprof. a. d. Univ. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852. Nr. 216.

— — 2. Bändchen: 1853 bis Ende des Jahrhunderts. Nr. 217.

**Neutestamentliche Zeitgeschichte** von Lic. Dr. W. Staerk, Prof. a. der Univ. in Jena. I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums. Mit 3 Karten. Nr. 325.

— — II: Die Religion des Judentums im Zeitalter d. Hellenismus u. d. Römerherrschaft. Mit 1 Planskizze. Nr. 326.

**Nibelunge Nôt, Der,** in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Professor an der Univ. Rostock. Nr. 1.

**Nordische Literaturgeschichte** I: Die isländische u. norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an der Univers. Rostock. Nr. 254.

**Nutzpflanzen** von Professor Dr. J. Behrens, Vorst. d. Großherzogl. landwirtschaftlichen Versuchsanstalt Augustenberg. Mit 53 Figuren. Nr. 123.

**Öle. Die Fette und Öle** sowie die Seifen- u. Kerzenfabrikation u. d. Harze, Lacke, Firnisse m. ihren wichtigst. Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun in Berlin. I: Einführ. in d. Chemie, Besprech. einiger Salze und der Fette und Öle. Nr. 335.

**Öle und Riechstoffe, ätherische,** von Dr. F. Rochussen in Miltitz. Mit 9 Abbildungen. Nr. 446.

**Optik. Einführung in die geometrische Optik** von Dr. W. Hinrichs in Wilmersdorf-Berlin. Nr. 532.

**Orientalische Literaturen. Die Literaturen des Orients** von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. I: Die Literaturen Ostasiens und Indiens. Nr. 162.

— — **II:** Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken. Nr. 163.

— **Die christlichen Literaturen des Orients** von Dr. Anton Baumstark. I: Einleitung. — Das christlich-aramäische u. d. koptische Schrifttum. Nr. 527.

— — **II:** Das christlich-arabische und das äthiopische Schrifttum. — Das christliche Schrifttum der Armenier und Georgier. Nr. 528.

**Österreich. Österreichische Geschichte** von Prof. Dr. Franz von Krones, neu bearb. von Dr. Karl Uhlirz, Prof. a. d. Univ. Graz. I: Von d. Urzeit b. z. Tode Königs Albrechts II. (1439). Mit 11 Stammtafeln. Nr. 104.

— — **II:** Vom Tode König Albrechts II. bis zum Westf. Frieden (1440—1648). Mit 3 Stammtafeln. Nr. 105.

— **Landeskunde von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Prof. an der Universität Prag. Mit 10 Textillustrationen und 1 Karte. Nr. 244.

**Ovidius Naso, Die Metamorphosen des.** In Auswahl mit einer Einleit. u. Anmerk. herausgegeb. von Dr. Jul. Ziehen in Frankfurt a. M. Nr. 442.

**Pädagogik** im Grundriß von Professor Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Univ. Jena. Nr. 12.

— **Geschichte der,** von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

**Paläogeographie.** Geologische Geschichte der Meere und Festländer von Dr. Franz Kossmat in Wien. Mit 6 Karten. Nr. 406.

**Paläoklimatologie** von Dr. Wilh. R. Eckardt in Weilburg (Lahn). Nr. 482.

**Paläontologie** von Dr. Rud. Hoernes, Professor an der Universität Graz. Mit 87 Abbildungen. Nr. 95.

— **und Abstammungslehre** von Dr. Karl Diener, Professor an der Univers. Wien. Mit 9 Abbildungen. Nr. 460.

**Palästina. Landes- u. Volkskunde Palästinas** v. Lic. Dr. Gustav Hölscher i. Halle. M. 8 Vollbild. u. 1 K. Nr. 345.

**Parallelperspektive.** Rechtwinklige und schiefwinklige Axonometrie von Professor J. Vonderlinn in Münster. Mit 121 Figuren. Nr. 260.

**Personennamen, Die deutschen,** von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 422.

**Petrographie** von Dr. W. Bruhns, Professor an der Universität Straßburg i. E. Mit 15 Abbild. Nr. 173.

**Pflanze, Die,** ihr Bau und ihr Leben von Professor Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbildungen. Nr. 44.

— **Morphologie u. Organographie der Pflanzen** von Prof. Dr. M. Nordhausen, Privatdoz. a. d. Universit. Kiel. Mit 123 Abbildungen. Nr. 141.

— **Zellenlehre und Anatomie der Pflanzen** v. Dr. H. Miehe, Prof. a. d. Univ. Leipzig. Mit 79 Abb. Nr. 556.

**Pflanzenbaulehre. Ackerbau- und Pflanzenbaulehre** von Dr. Paul Rippert in Essen und Ernst Langenbeck in Groß-Lichterfelde. Nr. 232.

**Pflanzenbiologie** von Dr. W. Migula, Professor an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 127.

**Pflanzenernährung. Agrikulturchemie I:** Pflanzenernährung von Dr. Karl Grauer. Nr. 329.

**Pflanzengeographie** von Professor Dr. Ludwig Diels in Marburg (Hessen). Nr. 389.

**Pflanzenkrankheiten** von Dr. Werner Friedr. Bruck, Privatdozent in Gießen. Mit 1 farb. Taf. u. 45 Abbild. Nr. 310.

**Pflanzenreich, Das.** Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Professor an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.

**Pflanzenreichs, Die Stämme des,** von Privatdozent Dr. Robert Pilger, Kustos am Kgl. Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Mit 22 Abb. Nr. 485.

**Pflanzenwelt, Die, der Gewässer** von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstak. Eisenach. Mit 50 Abb. Nr. 158.

**Pharmakognosie.** Von Apotheker F. Schmitthenner, Assist. a. Botan. Institt. d. Techn. Hochsch. Karlsruhe. Nr. 251.

**Pharmazeutische Chemie** von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. 2 Bändchen. Nr. 543/44.

**Philologie, Geschichte d. klassischen,** v. Dr. Wilhelm Kroll, ord. Prof. a. d. Univ. Münster in Westfalen. Nr. 367.

**Philosophie, Einführung in die,** von Dr. Max Wentscher, Professor an der Universität Bonn. Nr. 281.

**Philosophie, Gesch. der, IV: Neuere Philosophie b. Kant** v. Dr. B. Bauch, Prof. a. d. Univ. Halle a. S. Nr. 394.
— — V: **Immanuel Kant** von Dr. Bruno Bauch, Professor an der Universität Halle a. S. Nr. 536.
— **Hauptprobleme der,** von Dr. Georg Simmel, Prof. a. d. Univ. Berlin. Nr. 500.
— **Psychologie und Logik** zur Einf. in die Philosophie von Professor Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren. Nr. 14.
**Photographie, Die.** Von H. Keßler, Professor an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Tafeln und 42 Abbildungen. Nr. 94.
**Physik, Theoretische,** von Dr. Gustav Jäger, Professor der Physik an der Technischen Hochschule in Wien. I. Teil: Mechanik und Akustik. Mit 24 Abbildungen. Nr. 76.
— — II. Teil: Licht und Wärme. Mit 47 Abb. Nr. 77.
— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Mit 33 Abbildungen. Nr. 78.
— — IV. Teil: Elektromagnetische Lichttheorie u. Elektronik. M. 21 Fig. Nr. 374.
— **Geschichte der,** von Prof. A. Kistner in Wertheim a. M. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Figuren. Nr. 293.
— — II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Figuren. Nr. 294.
**Physikalisch-Chemische Rechenaufgaben** von Professor Dr. R. Abegg u. Privatdozent Dr. O. Sackur, beide an der Universität Breslau. Nr. 445.
**Physikalische Aufgabensammlung** von G. Mahler, Professor der Mathematik u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.
**Physikalische Formelsammlung** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Mit 65 Figuren. Nr. 136.
**Physikalische Messungsmethoden** v. Dr. Wilh. Bahrdt, Oberl. a. d. Oberrealschule i. Gr.-Lichterf. M. 49 F. Nr. 301.
**Physiologische Chemie** von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.
— — II: Dissimilation. Mit 1 Taf. Nr. 241.
**Physische Geographie** von Dr. Siegm. Günther, Prof. a. d. Kgl. Techn. Hochsch. in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.
**Physische Meereskunde** von Prof. Dr. Gerh. Schott, Abteilungsvorsteher bei der Deutsch. Seewarte in Hamburg. Mit 39 Abbild. im Text und 8 Taf. Nr. 112.
**Plastik, Die, des Abendlandes** von Dr. Hans Stegmann, Direktor des Bayerischen Nationalmuseums in München. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.
— **Die, seit Beginn des 19. Jahrhunderts** von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Vollbildern. Nr. 321.
**Plattdeutsche Mundarten** von Dr. Hubert Grimme, Professor an der Universität Freiburg (Schweiz). Nr. 461.
**Poetik, Deutsche,** von Dr. K. Borinski, Prof. a. der Univ. München. Nr. 40.
**Polnische Geschichte** von Dr. Clemens Brandenburger in Posen. Nr. 338.
**Portugiesische Literaturgeschichte** von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Professor an der Königlichen Technischen Hochschule München. Nr. 213.
**Postrecht** von Dr. Alfred Wolcke, Postinspektor in Bonn. Nr. 425.
**Preßluftwerkzeuge, Die,** von Dipl.-Ing. P. Iltis, Oberlehrer an der Kais. Technischen Schule in Straßburg. Mit 82 Figuren. Nr. 493.
**Preußisches Staatsrecht** von Dr. Fritz Stier-Somlo, Professor an der Universität Bonn. 2 Teile. Nr. 298, 299.
**Psychiatrie, Forensische,** von Professor Dr. W. Weygandt, Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg in Hamburg. 2 Bändchen. Nr. 410 und 411.
**Psychologie und Logik** zur Einführ. in die Philosophie von Prof. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren. Nr. 14.
**Psychophysik, Grundriß der,** von Professor Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Figuren. Nr. 98.
**Pumpen, Druckwasser- u. Druckluft-Anlagen.** Ein kurzer Überblick von Dipl.-Ing. Rudolf Vogdt, Regierungsbaumeister a. D. in Aachen. Mit 87 Abbildungen. Nr. 290.
**Quellenkunde der deutschen Geschichte** von Dr. Carl Jacob, Prof. an d. Univ. Tübingen. 1. Band. Nr. 279.
**Radioaktivität** von Dipl.-Ing. Wilhelm Frommel. Mit 21 Abbild. Nr. 317.
**Rechnen, Das, in der Technik** und seine Hilfsmittel (Rechenschieber, Rechentafeln, Rechenmaschinen usw.) von Ingenieur Joh. Eugen Mayer in Freiburg i. Br. Mit 30 Abbild. Nr. 405.
— **Kaufmännisches,** von Prof. Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139, 140, 187.

**Recht des Bürgerlich. Gesetzbuches.** Erstes Buch: Allgemeiner Teil. I: Einleitung — Lehre von den Personen u. von den Sachen von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 447.

— — II: Erwerb und Verlust, Geltendmachung und Schutz der Rechte von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 448.

— Zweites Buch: Schuldrecht. I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 323.

— — II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse v. Dr. Paul Oertmann, Prof. an der Universität Erlangen. Nr. 324.

— Drittes Buch: Sachenrecht von Dr. F. Kretzschmar, Oberlandesgerichtsrat in Dresden. I: Allgemeine Lehren. Besitz und Eigentum. Nr. 480.

— — II: Begrenzte Rechte. Nr. 481.

— Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Professor an der Universität Göttingen. Nr. 305.

**Rechtslehre, Allgemeine,** von Professor Dr. Th. Sternberg in Berlin. I: Die Methode. Nr. 169.

— — II: Das System. Nr. 170.

**Rechtsschutz, Der internationale gewerbliche,** von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.

**Redelehre, Deutsche,** von Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Nr. 61.

**Redeschrift** siehe: Stenographie.

**Reichsfinanzen, Die Entwicklung der,** von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 427.

**Religion, Die Entwicklung der christlichen,** innerhalb des Neuen Testaments von Professor Dr. Lic. Carl Clemen. Nr. 388.

— **Die, des Judentums** im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft von Lic. Dr. W. Staerk (Neutestamentl. Zeitgeschichte II.) Mit einer Planskizze. Nr. 326.

**Religionen der Naturvölker, Die,** von Dr. Th. Achelis, Professor in Bremen. Nr. 449.

**Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden,** von Professor Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

**Renaissance. Die Kultur der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung** von Dr. Robert F. Arnold, Prof. an der Universität Wien. Nr. 189.

**Reptilien. Das Tierreich III: Reptilien und Amphibien.** Von Dr. Franz Werner, Professor an der Universität Wien. Mit 48 Abb. Nr. 383.

**Rheinprovinz, Landeskunde der,** von Dr. V. Steinecke, Direktor des Realgymnasiums in Essen. Mit 9 Abb., 3 Kärtchen und 1 Karte. Nr. 308.

**Riechstoffe. Ätherische Öle und Riechstoffe** von Dr. F. Rochussen in Miltitz. Mit 9 Abbildungen. Nr. 446.

**Roman. Geschichte des deutschen Romans** v. Dr. Hellm. Mielke. Nr. 229.

**Romanische Sprachwissenschaft** von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an d. Univ. Wien. 2 Bände. Nr. 128, 250.

**Römische Altertumskunde** von Dr. Leo Bloch in Wien. M. 8 Vollb. Nr. 45.

**Römische Geschichte** von Realgymnasial-Direktor Dr. Jul. Koch in Grunewald. Nr. 19.

**Römische Literaturgeschichte** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

**Römische und griechische Mythologie** von Prof. Dr. Hermann Steuding, Rektor des Gymnasiums in Schneeberg. Nr. 27.

**Rußland. Russische Geschichte** von Dr. Wilh. Reeb, Oberlehrer am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.

— **Landeskunde des Europäischen Rußlands nebst Finnlands** von Professor Dr. A. Philippson in Halle a. S. Nr. 359.

**Russisch-Deutsches Gesprächsbuch** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität München. Nr. 68.

**Russische Grammatik** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität München. Nr. 66.

**Russische Handelskorrespondenz** von Dr. Theodor von Kawraysky in Leipzig. Nr. 315.

**Russisches Lesebuch** mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität München. Nr. 67.

**Russische Literatur** von Dr. Erich Boehme, Lektor a. der Handelshochschule Berlin. I. Teil: Auswahl moderner Prosa und Poesiemit ausführlichen Anmerkgn. u. Akzentbezeichnung. Nr. 403.

**Russische Literatur** von Dr. Erich Boehme, Lektor an der Handelshochschule Berlin. II. Teil: Всеволодъ Гаршинъ, Разсказы. Mit Anmerk. und Akzentbezeichnung. Nr. 404.

**Russische Literaturgeschichte** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

**Russisches Vokabelbuch, Kleines,** von Dr. Erich Boehme, Lektor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 475.

**Sachenrecht. Recht d. Bürgerl. Gesetzbuches. Drittes Buch: Sachenrecht** von Dr. F. Kretzschmar, Oberlandesgerichtsrat in Dresden. I: Allgemeine Lehren. Besitz und Eigentum. II: Begrenzte Rechte. Nr. 480, 481.

**Sachs, Hans.** Ausgewählt und erläut. von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

**Sachsen. Sächsische Geschichte** von Professor Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums z. Leipzig. Nr. 100.

— **Landeskunde des Königreichs Sachsen** von Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnasium in Plauen. Mit 12 Abb. und 1 Karte. Nr. 258.

**Säugetiere. Das Tierreich I: Säugetiere** von Oberstudienrat Professor Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Königlichen Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbildungen. Nr. 282.

**Schattenkonstruktionen** von Professor J. Vonderlinn in Münster. Mit 114 Figuren. Nr. 236.

**Schmalspurbahnen** (Klein-, Arbeits- und Feldbahnen) v. Dipl.-Ing. August Boshart in Charlottenburg. Mit 99 Abbildungen. Nr. 524.

**Schmarotzer und Schmarotzertum in der Tierwelt.** Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde von Dr. Franz v. Wagner, a. o. Professor an der Universität Graz. Mit 67 Abbildungen. Nr. 151.

**Schreiner-Arbeiten. Tischler-(Schreiner-)Arbeiten I: Materialien, Handwerkszeuge, Maschinen, Einzelverbindungen, Fußböden, Fenster, Fensterladen, Treppen, Aborte** von Prof. E. Viehweger, Architekt in Köln. Mit 628 Fig. auf 75 Tafeln. Nr. 502.

**Schuldrecht. Recht des Bürgerl. Gesetzbuches. Zweites Buch: Schuldrecht.** I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Prof. a. d. Univ. Erlangen. Nr. 323.

**Schuldrecht. Recht des Bürgerl. Gesetzbuches. Zweites Buch: Schuldrecht.** II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse von Dr. Paul Oertmann, Prof. an der Univ. Erlangen. Nr. 324.

**Schule, die deutsche, im Auslande** von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.

**Schulhaus. Die Baukunst des Schulhauses** von Professor Dr.-Ing. Ernst Vetterlein in Darmstadt. I: Das Schulhaus. Mit 38 Abbildungen. II: Die Schulräume — Die Nebenanlagen. Mit 31 Abbildungen. Nr. 443 u. 444.

**Schulpraxis.** Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminardirektor in Zschopau. Nr. 50.

**Schwedisch-deutsch. Gesprächsbuch** von Johannes Neuhaus, Dozent an der Universität Berlin. Nr. 555.

**Schwedisches Lesebuch** zur Einführung in die Kenntnis des heutigen Schwedens mit Wörterverzeichnis von Johannes Neuhaus, Dozent an der Universität Berlin. Nr. 554.

**Schweiz. Schweizerische Geschichte** von Dr. K. Dändliker, Professor an der Universität Zürich. Nr. 188.

— **Landeskunde der Schweiz** von Prof. Dr. H. Walser in Bern. Mit 16 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 398.

**Schwimmanstalten. Öffentl. Bade- und Schwimmanstalten** von Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaurat in Hannover. Mit 50 Figuren. Nr. 380.

**Seemacht, Die, in der deutschen Geschichte** von Wirkl. Admiralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Professor an der Universität Berlin. Nr. 370.

**Seerecht, Das deutsche,** von Dr. Otto Brandis, Oberlandesgerichtsrat in Hamburg. I. Allgemeine Lehren: Personen und Sachen des Seerechts. Nr. 386.

— — II. Die einzelnen seerechtlichen Schuldverhältnisse: Verträge des Seerechts u. außervertragliche Haftung. Nr. 387.

**Seifenfabrikation, Die, die Seifenanalyse u. d. Kerzenfabrikation** v. Dr. Karl Braun i. Berlin. (Die Fette und Öle II.) Mit 25 Abbild. Nr. 336.

**Semitische Sprachwissenschaft** von Dr. C. Brockelmann, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 291.

**Silikate. Industrie der Silikate, der künstlichen Bausteine u. des Mörtels** von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. I: Glas und keramische Industrie. Mit 12 Taf. Nr. 233.
— — II: Die Industrie d. künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Tafeln. Nr. 234.

**Simplicius Simplicissimus** von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeben von Professor Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau. Nr. 138.

**Skandinavien, Landeskunde von,** (Schweden, Norwegen und Dänemark) von Heinrich Kerp, Kreisschulinspektor in Kreuzburg. Mit 11 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 202.

**Slavische Literaturgeschichte** v. Dr. Josef Karásek in Wien I: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.
— — II: Das 19. Jahrhundert. Nr. 278.

**Soziale Frage. Die Entwicklung der sozial. Frage** von Professor Dr. Ferdin. Tönnies. Nr. 353.

**Soziologie** von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

**Spanien. Spanische Geschichte** von Dr. Gustav Diercks. Nr. 266.

— **Landeskunde der Iberischen Halbinsel** v. Dr. Fritz Regel, Prof. an der Univ. Würzburg. Mit 8 Kärtchen und 8 Abbildungen im Text und 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.

**Spanische Handelskorrespondenz** von Dr. Alfredo Nadal de Mariezcurrena. Nr. 295.

**Spanische Literaturgeschichte** v. Dr. Rudolf Beer, Wien. I. II. Nr. 167, 168.

**Speicher. Industrielle und gewerbliche Bauten** (Speicher, Lagerhäuser und Fabriken) von Architekt Heinrich Salzmann in Düsseldorf. II: Speicher u. Lagerhäuser. Mit 121 Fig. Nr. 512.

**Staatslehre, Allgemeine,** von Dr. Hermann Rehm, Professor an der Universität Straßburg i. E. Nr. 358.

**Staatsrecht, Allgemeines,** von Dr. Julius Hatschek, Prof. d. Rechte a. d. Univ. Göttingen. 3 Bdch. Nr. 415—417.

**Staatsrecht, Preußisches,** von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. a. d. Universität Bonn. 2 Teile Nr. 298, 299.

**Stammeskunde, Deutsche,** von Dr. Rudolf Much, a. o. Prof. a. d. Univ. Wien. M. 2 Kart. u. 2 Taf. Nr. 126.

**Statik** von W. Hauber, Dipl.-Ing. I. Teil: **Die Grundlehren der Statik starrer Körper.** Mit 82 Figuren. Nr. 178.
— — II. Teil: **Angewandte Statik.** Mit 61 Figuren. Nr. 179.

**Steinhauerarbeiten. Maurer- und Steinhauerarbeiten** von Professor Dr. phil. und Dr.-Ing. Eduard Schmitt in Darmstadt. 3 Bändchen. Mit vielen Abbildgn. Nr. 419—421.

**Stenographie. Geschichte der Stenographie** von Dr. Arthur Mentz in Königsberg i. Pr. Nr. 501.

**Stenographie n. d. System v. F. X. Gabelsberger** v. Dr. Albert Schramm, Landesamtsass. in Dresden. Nr. 246.
— **Die Redeschrift des Gabelsbergerschen Systems** von Dr. Albert Schramm, Landesamtsassessor in Dresden. Nr. 368.
— **Lehrbuch d. Vereinfachten Deutschen Stenographie** (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Amsel, Studienrat des Kadettenkorps in Bensberg. Nr. 86.
— **Redeschrift.** Lehrbuch der Redeschrift des Systems Stolze-Schrey nebst Kürzungsbeisp., Lesestücken, Schlüssel und einer Anleitung zur Steigerung der stenographischen Fertigkeit von Heinrich Dröse, amtl. bad. Landtagsstenograph in Karlsruhe (B.). Nr. 494.

**Stereochemie** von Dr. E. Wedekind, Professor an der Universität Tübingen. Mit 34 Abbildungen. Nr. 201.

**Stereometrie** von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 66 Figuren. Nr. 97.

**Steuersysteme des Auslandes, Die,** von Geh. Oberfinanzrat O. Schwarz in Berlin. Nr. 426.

**Stilkunde** v. Prof. Karl Otto Hartmann in Stuttgart. Mit 7 Vollbildern und 195 Textillustrationen. Nr. 80.

**Stöchiometrische Aufgabensammlung** von Dr. Wilh. Bahrdt, Oberl. an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit den Resultaten. Nr. 452.

**Straßenbahnen** von Dipl.-Ing. August Boshart in Nürnberg. Mit 68 Abbildungen. Nr. 559.

**Strategie** von Löffler, Major im Kgl. Sächs. Kriegsmin. in Dresden. Nr. 505.

**Ströme und Spannungen in Starkstromnetzen** v. Jos. Herzog, Dipl.-Elektroingenieur in Budapest u. Clarence Feldmann, Professor der Elektrotechnik in Delft. Mit 68 Abb. Nr. 456.

**Südseegebiet. Die deutschen Kolonien II: Das Südseegebiet und Kiautschou** von Prof. Dr. K. Dove. M. 16 Taf. u. 1 lithogr. Karte. Nr. 520.

**Talmud. Die Entstehung d. Talmuds** v. Dr. S. Funk in Boskowitz. Nr. 479.

**Technisch-Chemische Analyse** v. Dr. G. Lunge, Prof. a. d. Eidg. Polytechn. Schule i. Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.

**Technisches Wörterbuch,** enthaltend die wichtigsten Ausdrücke des Maschinenbaues, Schiffbaues und der Elektrotechnik von Erich Krebs in Berlin.
I. Teil: Deutsch-Englisch. Nr. 395.
— — II. Teil: Englisch-Deutsch. Nr. 396.
— — III. Teil: Deutsch-Französ. Nr. 453.
— — IV. Teil: Französ.-Deutsch. Nr. 454.

**Technologie, Allgemeine chemische,** von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.
— **Mechanische,** v. Geh. Hofrat Prof. A. Lüdicke i. Braunschweig. Nr. 340, 341.

**Teerfarbstoffe, Die,** mit besond. Berücksichtigung der synthetischen Methoden v. Dr. Hans Bucherer, Prof. a. d. Königl. Techn. Hochschule, Dresden. Nr. 214.

**Telegraphenrecht** von Postinspektor Dr. jur. Alfred Wolcke in Bonn. I: Einleitung. Geschichtliche Entwicklung. Die Stellung des deutschen Telegraphenwesens im öffentlichen Rechte, allgemeiner Teil. Nr. 509.
— — II: Die Stellung des deutsch. Telegraphenwesens im öffentlichen Rechte, besonderer Teil. Das Telegraphen-Strafrecht. Rechtsverhältnis der Telegraphie zum Publikum. Nr. 510.

**Telegraphie, Die elektrische,** v. Dr. Lud. Kellstab. Mit 19 Fig. Nr. 172.

**Testament. Die Entstehung des Alten Testaments** von Lic. Dr. W. Staerk, Prof. a. d. Univ. Jena. Nr. 272.
— **Die Entstehung des Neuen Testaments** von Professor Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.

**Textil-Industrie. I: Spinnerei und Zwirnerei** von Prof. Max Gürtler, Geh. Regierungsrat im Kgl. Landesgewerbeamt, Berlin. M. 39 Fig. Nr. 184.

**Textil-Industrie. II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- u. Gardinenfabrikation u. Filzfabrikation** v. Prof. M. Gürtler, Geh. Regierungsr. i. Kgl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 29 Figuren. Nr. 185.
— **III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe** von Dr. Wilh. Massot, Prof. a. d. Preuß. höheren Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Figuren. Nr. 186.

**Thermodynamik** (Technische Wärmelehre) v. K. Walther u. M. Röttinger, Diplom-Ingen. M. 54 Fig. Nr. 242.
— **Die thermodynamischen Grundlagen der Wärmekraft- und Kältemaschinen** von M. Röttinger, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Nr. 2.

**Thüringische Geschichte** von Dr. Ernst Devrient in Leipzig. Nr. 352.

**Tierbiologie. Abriß der Biologie der Tiere** von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Univ. Leipzig. Nr. 131.

**Tiere, Entwicklungsgeschichte der,** von Dr. Johs. Meisenheimer, Professor der Zoologie an der Universität Jena. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 48 Figuren. Nr. 378.
— — II: Organbild. M. 46 Fig. Nr. 379.

**Tiergeographie** v. Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie a. d. Kgl. Forstakademie zu Tharandt. M. 2 Kart. Nr. 218.

**Tierkunde** von Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Graz. Mit 78 Abbildungen. Nr. 60.

**Tierreich, Das, I: Säugetiere** von Oberstudienr. Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorst. d. Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.
— **III: Reptilien und Amphibien** von Dr. Franz Werner, Professor a. d. Univ. Wien. Mit 48 Abb. Nr. 383.
— **IV: Fische** von Professor Dr. Max Rauther in Neapel. Nr. 356.
— **VI: Die wirbellosen Tiere** von Dr. Ludwig Böhmig, Professor der Zoologie an der Universität Graz. I: Urtiere, Schwämme, Nesseltiere, Rippenquallen und Würmer. Mit 74 Figuren. Nr. 439.
— — II: Krebse, Spinnentiere, Tausendfüßer, Weichtiere, Moostierchen, Armfüßer, Stachelhäuter und Manteltiere. Mit 97 Figuren. Nr. 440.

**Tierzuchtlehre, Allgemeine und spezielle,** von Dr. Paul Rippert in Essen. Nr. 228.

**Tischler- (Schreiner-) Arbeiten I: Materialien. Handwerkszeuge, Maschinen, Einzelverbindungen, Fußböden, Fenster, Fensterladen, Treppen, Aborte** von Prof. E. Viehweger, Architekt in Köln. Mit 628 Fig. auf 75 Tafeln. Nr. 502.

**Togo. Die deutschen Kolonien I: Togo und Kamerun** von Prof. Dr. Karl Dove. Mit 16 Tafeln und einer lithographischen Karte. Nr. 441.

**Toxikologische Chemie** von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. Mit 6 Abbildungen. Nr. 465.

**Trigonometrie, Ebene u. sphärische,** von Professor Dr. Gerh. Hessenberg in Breslau. Mit 70 Fig. Nr. 99.

**Tropenhygiene** von Medizinalrat Professor Dr. Nocht, Direktor des Instituts für Schiffs- und Tropenkrankheiten in Hamburg. Nr. 369.

**Trust, Kartell und Trust** von Dr. S. Tschierschky in Düsseldorf. Nr. 522.

**Turnkunst, Geschichte der,** von Dr. Rudolf Gasch, Prof. a. König Georg-Gymnas. Dresden. M. 17 Abb. Nr. 504.

**Ungarn. Landeskunde von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Universität Berlin. Mit 10 Textillustr. u. 1 Karte. Nr. 244.

— **Geschichte der ungarischen Literatur** von Dr. Ludwig Katona, Professor an der Universität Budapest und Dr. Franz Szinnyei, Dozent an der Universität Budapest. Nr. 550.

**Unterrichtswesen. Geschichte des deutschen Unterrichtswesens** von Prof. Dr. Friedrich Seiler, Direktor des Königl. Gymnasiums zu Luckau. I. Teil: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.

— — II. Teil: Vom Beginn d. 19. Jahrhund. bis auf die Gegenwart. Nr. 276.

**Untersuchungsmethoden, Agrikulturchemische,** von Professor Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher der landwirtschaftlichen Versuchsstation in Marburg in Hessen. Nr. 470.

**Urgeschichte der Menschheit** von Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 53 Abbildungen. Nr. 42.

**Urheberrecht, Das,** an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und Photographie von Staatsanwalt Dr. J. Schlittgen in Chemnitz. Nr. 361.

— **Das deutsche,** an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.

**Vektoranalysis** von Dr. Siegfr. Valentiner, Professor an der Bergakademie in Clausthal. Mit 11 Fig. Nr. 354.

**Veranschlagen, Das, im Hochbau.** Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen des Kostenanschlags von Architekt Emil Beutinger, Assistent a. d. Techn. Hochsch. in Darmstadt. Mit vielen Fig. Nr. 385.

**Vereinigte Staaten. Landeskunde der Vereinigten Staaten von Nordamerika** von Professor Heinrich Fischer, Oberlehrer am Luisenstädt. Realgymnasium in Berlin. I. Teil. Mit 22 Karten und Figuren im Text und 14 Tafeln. Nr. 381.

— — II. Teil: Mit 3 Karten im Text, 17 Taf. u. 1 lithogr. Karte. Nr. 382.

**Vergil. Die Gedichte des P. Vergilius Maro.** In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Julius Ziehen. I: Einleitung und Aeneis. Nr. 497.

**Vermessungskunde** von Diplom-Ing. P. Werkmeister, Oberlehrer an der Kaiserl. Technischen Schule in Straßburg i. E. I: Feldmessen und Nivellieren. Mit 146 Abb. Nr. 468.

— — II: Der Theodolit. Trigonometrische u. barometrische Höhenmessung. Tachymetrie. Mit 109 Abb. Nr. 469.

**Versicherungsmathematik** von Dr. Alfred Loewy, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 180.

**Versicherungswesen, Das,** von Dr. iur. Paul Moldenhauer, Professor der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. I: Allgemeine Versicherungslehre. Nr. 262.

**Völkerkunde** von Dr. Michael Haberlandt, k. und k. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhistor. Hofmuseums und Privatdozent an der Universität Wien. Mit 56 Abbildungen. Nr. 73.

**Völkernamen. Länder- u. Völkernamen** von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 478.

**Volksbibliotheken** (Bücher- und Lesehallen), ihre Einrichtung und Verwaltung von Emil Jaeschke, Stadtbibliothekar in Elberfeld. Nr. 332.

**Volkslied, Das deutsche,** ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Jul. Sahr. 2 Bändchen. Nr. 25, 132.

**Volkswirtschaftslehre** von Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Tübingen. Nr. 133.

**Volkswirtschaftspolitik** v. Präsident Dr. R. von der Borght, Berlin. Nr. 177.

**Wahrscheinlichkeitsrechnung** von Dr. Franz Hack, Professor am Eberhard-Ludwigs-Gymnasium i. Stuttgart. Mit 15 Figuren im Text. Nr. 508.

**Waldeck. Landeskunde des Großherzogtums Hessen, der Provinz Hessen-Nassau und des Fürstentums Waldeck** von Professor Dr. Georg Greim in Darmstadt. Mit 13 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 376.

**Waltharilied, Das,** im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer am Realgymnasium in Weimar. Nr. 46.

**Walther von der Vogelweide,** mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Günther, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.

**Warenkunde** v. Dr. Karl Hassack, Prof. und Leiter der k. k. Handelsakademie in Graz. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbildungen. Nr. 222.

— — II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbildungen. Nr. 223.

**Warenzeichenrecht, Das.** Nach dem Gesetz z. Schutz der Warenbezeichnungen vom 12. Mai 1894. Von Reg.-R. J. Neuberg, Mitglied des Kaiserlichen Patentamts zu Berlin. Nr. 360.

**Wärme. Theoretische Physik II. T.: Licht u. Wärme.** Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Techn. Hochschule Wien. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.

**Wärmekraftmaschinen. Die thermodynamischen Grundlagen der Wärmekraft- u. Kältemaschinen** von M. Röttinger, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 73 Figuren. Nr. 2.

**Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik)** von K. Walther und M. Röttinger, Diplom-Ingenieure. Mit 54 Figuren. Nr. 242.

**Wasser, Das, und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe** v. Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ing. in Saalfeld. Mit 15 Abbild. Nr. 261.

**Wasser und Abwässer.** Ihre Zusammensetzung, Beurteilung u. Untersuchung von Prof. Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher der landwirtschaftl. Versuchsstation i. Marburg i. Hessen. Nr. 473.

**Wasserinstallationen. Gas- und Wasserinstallationen mit Einschluß der Abortanlagen** von Professor Dr. phil. und Dr.-Ingen. Eduard Schmitt in Darmstadt. Mit 119 Abbildungen. Nr. 412.

**Wasserturbinen, Die,** von Dipl.-Ing. P. Holl in Berlin. I: Allgemeines. Die Freistrahlturbinen. Mit 113 Abbildungen. Nr. 541.

— — II: Die Überdruckturbinen. Die Wasserkraftanlagen. Mit 102 Abbildungen. Nr. 542.

**Wasserversorgung der Ortschaften** von Dr.-Ing. Robert Weyrauch, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. Mit 85 Fig. Nr. 5.

**Wechselstromerzeuger** von Ing. Karl Pichelmayer, Professor an der K. K. Technischen Hochschule Wien. Mit 40 Figuren. Nr. 547.

**Wechselwesen, Das,** v. Rechtsanw. Dr. Rudolf Mothes in Leipzig. Nr. 103.

**Wehrverfassung, Deutsche,** von Geh. Kriegsrat Karl Endres, vortr. Rat im Kriegsministerium i. München. Nr. 401.

**Wettbewerb, Der unlautere,** von Rechtsanwalt Dr. Martin Wassermann in Hamburg. I: Generalklausel, Reklameauswüchse, Ausverkaufswesen, Angestelltenbestechung. Nr. 339.

— — II: Kreditschädigung, Firmen- und Namenmißbrauch, Verrat von Geheimnissen, Ausländerschutz. Nr. 535.

**Wirbellose Tiere. Das Tierreich VI: Die wirbellosen Tiere** von Dr. Ludwig Böhmig, Prof. der Zoologie an der Universität Graz. I: Urtiere, Schwämme, Nesseltiere, Rippenquallen und Würmer. Mit 74 Fig. Nr. 439.

# Date Due

All library items are subject to recall at any time.

| | | |
|---|---|---|
| DEC 2 0 2007 | | |
| SEP 2 1 2007 | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

Brigham Young University

3 1197 20382 7776

GJG
17 85